

HIPPOLYTE LENCOU

LE Théâtre Nouveau

PETITE ENQUÊTE SUR LE MOUVEMENT DRAMATIQUE CONTEMPORAIN

Préface par Eugène FOURNIÈRE



PARIS
ALBERT SAVINE, ÉDITEUR
14, RUE DES PYRAMIDES, ET 13, RUE D'ARGENTEUIL

1896

PRÉFACE

On se souvient, avec un sourire où l'ironie et l'amertume se dosent à part égale, de la petite enquête littéraire que publia naguère M. Jules Huret. Ce froid interviewer mit à nu, sans effort apparent, des âmes d'une ingénuité roublarde qui ne firent point du tout honneur à la littérature. Les mystiques incroyants, les anarchistes mondains, les hermétiques érudits, mais non savants, les symbolistes gardeurs de riens sous une triple serrure, s'étalèrent avec la sereine impudeur de l'enfance aux regards moqueurs de la foule. Ils ne survécurent pas à cette cruelle exhibition. M. Jules Huret rendit, ce jour-là, un grand service aux lettres françaises.

Les jeunes de la littérature théâtrale, que vient d'interviewer M. Hippolyte Lencou, auront-ils la même destinée que ceux de la littérature livresque?

Les faits répondent. Un théâtre nouveau s'édifie : le public s'habitue à en suivre le chemin. Dans dix ans, la scène française, régénérée, méritera de garder sa suprématie séculaire.

D'où vient que le sort du théâtre de demain est assuré, tandis que le roman et la poésie en sont encore à s'entre-reprocher, avec justice, d'ailleurs, le krach de la librairie?

De ceci, d'abord, je crois : Le livre peut tout supporter : l'excellent, le pire et le médiocre. On en est quitte pour le laisser sur la table, s'il déplaît. L'auteur n'est pas là pour voir le geste de dépit ou le bâillement d'ennui de celui qu'il prétend intéresser ou divertir. La caisse du libraire n'est pas même un avertissement pour lui : de mauvais écrivains connaissant les gros tirages. Son livre est là, imprimé, pour en appeler à l'avenir des injustices du présent.

Vous direz : Il en est de même au théâtre, où de misérables auteurs font plus que le maximum en facilitant la digestion d'un public pis qu'illettré, mal lettré. Cela est vrai ; mais dès qu'une prétention d'art s'affirme sur le théâtre, elle éveille la curiosité d'un public peu nombreux encore, mais dont le suffrage a du prix. Par la représentation, l'auteur est mis en contact direct avec ce public, et il faudrait qu'il fût un bien piètre psychologue pour

n'en pas connaître le sentiment dès que le rideau s'est baissé sur son œuvre.

Tenez compte, de plus, qu'en France, le théâtre est le plus favorisé des arts littéraires. L'amour immodéré que nous portons aux comédiens produit cependant ce bienfaisant résultat que nos tendresses, une fois suscitées, débordent, sans trop d'effort, sur les auteurs qui ont donné une âme d'une heure à nos comédiens chéris. La presse, cette servante de l'opinion, — il faut bien vivre! — nous donne là-dessus une bien curieuse indication. Alors que, dans le journal le mieux fait, il y a tout juste un critique littéraire, on peut compter, dans n'importe quelle feuille bien informée, quatre et même cinq écrivains voués aux choses de théâtre. Ceci n'est pas un reproche. mais une constatation; car vous n'attendez pas de moi que je vous démontre l'inutilité de la critique théâtrale. Ce serait, de ma part, pousser un peu loin l'abnégation.

Une autre cause de la supériorité du théâtre est que cet art est interdit aux paresseux. Il exige une mise au point que les meilleurs romans présentent rarement. Pour ceux-ci, le lecteur peut tourner les pages. Au théâtre, la mauvaise impression produite par une scène manquée se répercute sur tout l'ensemble, fût-il excellent. De plus, le théâtre exige un vocabulaire à la fois plus expressif et plus pré-

cis que l'oreille du spectateur astreint à une plus complète euphonie. La sélection naturelle fonctionne donc plus brutalement, plus impitoyablement sur la scène que dans le livre, et la débarrasse de ceux que rebute le long travail qu'exige toute œuvre un peu forte.

Ajoutez enfin que le dialogue et le discours sont l'expression naturelle de notre race. Nous sommes un peuple de causeurs et d'orateurs, et les plus magnifiques monuments de la langue française sont nécessairement des discours, des lettres, des dialogues. Le Français n'a pas la tête épique, disait l'Allemand. Victor Hugo l'a prouvé : il n'approche l'épopée que dans la prosopopée, et ses descriptions sont des harangues.

Cela expliquerait suffisamment, à mon sens, la superbe floraison de talents jeunes et hardis dont la science française s'illustrera sous peu, si je ne voulais considérer que l'aspect purement littéraire des choses. Mais elles ont, au théâtre surtout, un aspect moral et social. L'art du livre a pu ignorer dans une trop large mesure les graves préoccupations d'un monde que tout nous montre en voie de transformation, et néanmoins se survivre grâce au talent de quelques écrivains absolument isolés les uns des autres. Au théâtre, le contact avec la vie et ses préoccupations s'impose. Le roman peut

être individualiste pour un certain temps encore, la poésie peut jeter çà et là dans le désert de la pensée quelques délicates fleurs dont la fragilité morbide fait tout le charme; le théâtre est forcément social.

Qu'il traduise des idées, des sentiments ou simplement des impressions, il est contraint d'employer ses moyens à la vie de relation qui seule intéresse les spectateurs assemblés. Que M. Hervieu pose avec la hardiesse qu'on sait le problème de la liberté de la femme, que M. Donnay nous montre les conflits du cœur et du cerveau, que même M. Mœterlinck tente de réveiller nos ataviques terreurs de l'inexpliqué, tous ils sont contraints d'extérioriser la vie intime de leurs personnages et de la mettre en contact non seulement avec leurs protagonistes, mais encore avec le public.

Pour toutes ces raisons, la très consciencieuse enquête de M. Lencou sur le théâtre nouveau ne laisse aucun déchet. Les auteurs dramatiques de demain, dont quelques-uns sont déjà des maîtres d'aujourd'hui, n'ont rien à redouter d'avoir pensé tout haut. Ayant bien agi, ils ne pouvaient que bien parler. M. Jules-Huret avait loyalement traduit les littérateurs du livre; ce n'est pas sa faute s'ils se sont trahis eux-mêmes. Avec la même loyauté, M. Hippolyte Lencou a passé la parole

aux littérateurs de la science. Si ceux-ci ont mieux répondu que ceux-là, c'est qu'apparemment ils avaient quelque chose à dire.

EUGÈNE FOURNIÈRE.

PETITE ENQUÊTE

SUR LE

MOUVEMENT DRAMATIQUE

CONTEMPORAIN

La mort d'Alexandre Dumas a rouvert ces temps derniers, d'une façon tout à fait inattendue, la querelle très vive, encore que courtoise, dont le but, l'utilité et le fond même de l'art dramatique constituent le passionnant sujet. On a épilogué à perte de lieux communs sur les tristesses émouvantes de cet homme de lettres consciencieux qui, jetant un regard par-dessus son épaule, se rendait compte, assure-t-on, au terme de sa carrière, que rien de ce qu'il avait écrit n'était animé de la vie intense et séculaire des chefs-d'œuvre.

Son théâtre survivra-t-il à notre époque, comme il n'osait lui-même l'espérer, ou bien passera-t-il, éphémère, avec les générations d'aujourd'hui? Y a-t-il dans le *Demi-Monde,* dans la *Femme de Claude,* dans la *Question d'argent*, dans *Francillon*, pour ne citer que celles de ses pièces où sont traités les plus troublants problèmes sociaux, l'étincelle de vérité profonde qui assure l'immortalité aux monuments du théâtre ou de la littérature?

Pour pouvoir le déterminer à peu près sûrement, il serait urgent de déterminer d'abord quelles sont, pour une pièce ou pour un livre, les conditions indispensables et génératrices de l'immortalité. Or, rien n'est plus facile si nous voulons prendre pour base les éléments du théâtre classique, dont la valeur a été consacrée par le jugement, qui doit nous paraître impartial, de la postérité.

Que trouvons-nous, en effet, dans Corneille, dans Racine, dans Molière, — en un mot, dans les véritables fondateurs de l'art dramatique

d'aujourd'hui? On peut répondre d'un mot : des caractères.

Sans doute ces écrivains usèrent, pour les mettre en valeur, de procédés différents. Corneille personnifia des sentiments, plutôt qu'il ne créa des personnages. Ses héros sont tout d'une pièce. Ils ne vivent que par le vice ou la passion dont ils sont possédés; ils n'ont point de ces défaillances, s'ils sont bons, et de ces retours vers le bien, s'ils sont mauvais, qui sont le propre de la nature humaine. Horace est un patriote aveugle et féroce, qui est patriote avant tout, « avant que d'être homme »; il ne se cache pas pour le proclamer lui-même, et Polyeucte est dévoré d'une rage de sacrifice si pressante, qu'il ressemble bien plutôt à l'abnégation en personne qu'à un être mortel. Mais, pour exagérés qu'ils soient, les sentiments de ces personnages sont réels, ils existent en nous, plus ou moins développés, les bons à côté des mauvais, et c'est à cette circonstance que Corneille doit d'avoir survécu pour jamais à l'é-

norme production tragique ou comique de son siècle.

De même pour Racine, qui, pourtant, s'approcha davantage de l'humanité vraie, qui s'essaya le premier à faire de la psychologie sur les planches. De même, enfin, pour Molière qui, lui, peignit d'après nature des figures ineffaçables. Ses œuvres, en effet, ne nous livrent pas seulement la clef de son époque, avec le secret des coutumes bourgeoises, des travers mondains et des intrigues galantes. Elles nous présentent aussi des types de tous les temps. Il y a eu des Harpagons et des Tartufes à tous les âges du monde, et il y en aura encore, sans doute, tant que le monde vivra. Or, fixer dans des masques de cette force les passions nobles ou mauvaises de l'humanité, voilà ce qui est éternel.

*
* *

Il y a encore la comédie de mœurs. Certes, elle a ses avantages et son utilité, et, du reste,

elle n'est pas toujours éphémère. On pourrait même en trouver de nombreux échantillons dans ce répertoire classique auquel je viens de faire allusion, et qui ne la déparent pas. Mais ce genre est plus superficiel ; il nous empoigne moins que la comédie de caractères — quand nous le voyons en raccourci, — parce qu'il fouille moins intimement en nous, parce qu'il n'a pas le don de nous dépeindre à nos propres yeux, en bien ou en mal. Les œuvres qui s'en inspirent sont donc appelées à tomber plus facilement dans l'oubli.

Les mœurs se modifient suivant une évolution naturelle à laquelle participent et le progrès, et la science, et tous les agents de la vie. Les mœurs passent. Mais le fond de l'humanité ne passe pas. Nous vivons comme vivaient nos ancêtres, dans un décor différent, voilà tout ; nous avons d'autres défauts, mais nous avons les mêmes vices ; nous souffrons comme ils souffraient, nous jouissons comme ils jouissaient ; nous aimons, en somme, comme ils

aimaient, et je jurerais même que, sur ce point, les raffinements progressifs de ces deux derniers siècles ne nous ont pas avancés d'un pas, au contraire.

C'est donc, quand on veut édifier une œuvre viable, une sorte de garantie préalable que de l'attacher, que de la confondre à l'essence même de l'humanité, qui a l'éternité pour principal caractère. Mais, outre qu'il n'est pas donné à tout le monde d'être Corneille ou Molière, on naît souvent pour une tâche, et on l'accomplit sans l'avoir choisie. La comédie de mœurs peut être un instrument d'affranchissement et de libération. Précisément parce qu'elle se manifeste comme un tableau condensé de la vie ambiante, de la vie *actuelle*, elle peut en montrer certaines cruautés et contribuer à les détruire.

L'œuvre tout entière de Dumas, — puisqu'il a été question de lui au début de cette étude, — n'aurait-elle eu pour résultat que d'amener la réalisation d'une réforme, elle n'aurait pas

été inutile. Peu importe maintenant de savoir si l'an 2000 l'appréciera.

Ce qui importe bien davantage, — et j'en arrive enfin à l'objet de cette *petite enquête*, — c'est de connaître, dans ce moment où l'art dramatique, actionné par toutes les forces qui sapent le vieux monde, se modifie à son tour profondément, c'est de connaître, dis-je, l'idéal nouveau, s'il en est un, et, en tous cas, les conceptions personnelles de quelques jeunes auteurs qui ont, à l'heure présente, l'oreille du public.

Le théâtre est une tribune retentissante : on y exprime des idées qui peuvent avoir leur contre-coup sur l'équilibre social ; c'est pour ce motif que j'ai cru bien faire en apportant ici une série d'opinions motivées, dont il sera peut-être possible de dégager ensuite une doctrine générale qui ne s'est pas encore formulée.

M. PAUL HERVIEU

M. Paul Hervieu n'est plus un débutant, ni dans la littérature, ni au théâtre. Ses premiers essais datent de longtemps déjà ; mais s'ils furent consciencieux, ils n'eurent, je crois, d'autre bonheur en leur temps que de constituer un bagage au jeune écrivain. Une comédie en prose, *Les Paroles restent*, qu'il fit représenter, voici trois ans, au Vaudeville, passa presqu'inaperçue de tous, et fut d'ailleurs condamnée par les rares qui la connurent. Aussi, bien que ses deux derniers romans, *Peints par eux-mêmes* et *l'Armature*, aient été justement remarqués, la réputation de M. Hervieu ne serait pas encore définitivement assurée sans le

succès des *Tenailles*, à la Comédie-Française.

Il fallait avoir une certaine dose de hardiesse, convenons-en, pour se résoudre à présenter sur une pareille scène une pareille pièce. Le vieux proverbe latin : *Audaces fortuna juvat* est peut-être un excellent précepte financier, mais il réserve souvent des désillusions profondes à la littérature. Heureux ceux qui n'ont pas à se repentir de l'avoir observé ! Le jeune auteur dramatique dont nous nous occupons aujourd'hui est un de ces privilégiés de la fortune.

Nourri à cette école généreuse et féconde de l'ancien *Chat-Noir*, d'où rayonnèrent à un moment tant de jeunes célébrités, dressé tout petit à la haine du philistin coupable dans une égale mesure d'hérésie artistique et d'iniquité sociale, il n'a pas hésité, dès que bec et ongles lui sont venus, à prendre la bourgeoisie par le cou et à lui mettre le nez dans ses malpropres affaires. Il lui a fait toucher du doigt, pour ainsi parler, une des monstruosités les

plus révoltantes de la loi qu'elle a construite; il lui a démontré l'inconséquence et la contradiction criminelles de ces articles du code qui, interdisant à un mineur de s'engager pour un bail de trois ans résiliable à sa volonté, lui refusant par là même toute personnalité, toute existence civile, l'autorisent à se jeter, corps et biens, à perpétuité et sans délivrance possible, dans le mariage. Il a dit carrément que la loi du divorce était insuffisante; qu'elle le serait encore, même si elle accueillait les demandes par consentement mutuel — et combien y a-t-il de ménages, en effet, où l'on ne saurait s'entendre une minute, fût-ce sur cette question-là! — Et en nous décrivant les tortures de deux êtres, meurtris et déchirés jusqu'à la mort par cette loi, enserrés dans ses articles comme dans de cruelles tenailles, — le symbole est d'une frappante vérité, — il nous dévoile doucement les beautés d'un amour plus humain, sanctionné encore par un contrat légal et régulier, mais dont chaque cœur las pour-

rait s'affranchir sans s'abaisser à la comédie des « injures ou sévices graves », ou, si tout espoir lui est fermé, sans demander une compensation au mensonge et à l'adultère.

M. Hervieu a exprimé tout cela loyalement, courageusement. On a traité non sans raison sa pièce de révolutionnaire, mais on l'a applaudie. Et ce succès est significatif. Il y a trente ans seulement, je ne dis pas qu'on aurait sifflé les *Tenailles*, mais je crois qu'aucun directeur ne se serait hasardé à les monter : c'eût été de l'héroïsme perdu. Cette fois, c'est M. Claretie lui-même, l'administrateur d'un théâtre officiel, qui se fait le complice d'un assaut contre la législation bourgeoise. Qui oserait nier qu'un tel fait marque un progrès et dénote la poussée encore incertaine d'un courant nouveau ?

*
* *

M. Paul Hervieu ne conçoit du reste l'art dramatique que comme un moyen d'expression

de la *vérité*. Et la trop courte conversation que j'ai eue avec cet homme aimable, spirituel et profond, pourrait se résumer en quelques mots : Destruction (dans la mesure du possible) des conventions, ou plutôt du *convenu* au théâtre. — Etude de *toutes les douleurs*, de quelque nature qu'elles soient, et quel que soit l'individu qui en est victime.

Ce programme laconique est presque anodin, à première vue ; cependant, s'il était rigoureusement appliqué, il engendrerait la transformation radicale de l'art.

La convention est, en effet, la pierre angulaire du théâtre moderne. Le décor, le changement d'époque, le changement de lieu sont des conventions ; au moins sont-elles souvent nécessaires et nous rapprochent-elles de la vérité.

Mais ce monsieur qui, se parlant censément à lui-même, se fait entendre d'une salle de douze cents personnes, tandis que son voisin de scène ne perçoit rien de ce qu'il dit ? Mais

ces personnages qui feignent de se chercher dans une pièce où l'on voit clair comme en plein jour? Autant de conventions déplorables dont notre habitude et notre bonne volonté ne nous évitent pas toujours de remarquer le ridicule. C'est donc là ce qu'avec une grande justesse de vues M. Paul Hervieu voudrait à tout jamais chasser du théâtre. Il a commencé par prêcher d'exemple. Il n'y a pas dans les *Tenailles* une scène équivoque, par un *a-parte*, pas un seul exemple de ce deplorable relâchement professionnel dont nous sentons tous les jours l'influence funeste chez les meilleurs auteurs contemporains.

* * *

Pour ce qui est de l'étude de *toutes les douleurs*, le désir de M Hervieu est des plus légitimes. Qui nous autorise à classifier les souffrances humaines suivant leur origine et non pas suivant leur intensité? Qu'avons-nous à recher-

cher avant de les plaindre et les consoler, si tels malheureux sont des innocents, tandis que tels autres sont des coupables ? Entre les uns et les autres d'ailleurs sommes-nous en mesure de distinguer ? Bien hardi serait celui qui voudrait définir exactement ce qu'est un coupable, sans parler des souffrances antérieures, et des déceptions, et des misères dont est faite sa culpabilité. Ah ! si nous choisissions nous-mêmes notre place et notre rôle dans la vie, si nous n'étions pas les jouets et souvent les victimes d'une société mal faite et peut-être aussi de l'universelle fatalité, si nous avions, en un mot, notre libre arbitre, alors sans doute nous aurions aussi le droit de faire un tri dans nos sentiments, et de réserver nos compassions aux vrais innocents pour accabler sous nos rigueurs les vrais coupables. Mais dans la vie telle qu'elle nous est faite, toute douleur doit nous être sacrée. Nous n'avons à connaître ni des intentions ni des causes : bornons-nous à plaindre celui qui souffre, et, si nous pouvons, à le guérir.

Cette belle conception de la fraternité humaine qui, tout en découlant des sources scientifiques et positives, respire une mansuétude aussi large et sereine que celle de l'Evangile, M. Hervieu l'affirme à tout instant, dans ses conversations comme dans ses œuvres.

— On ne s'est attaché, ou presque, jusqu'ici, dit-il, qu'à dépeindre des situations tragiques, intéressantes sans doute, mais toujours soumises, si je puis m'exprimer ainsi, au contrôle des bonnes mœurs du moment. Le public s'est accoutumé à ne plaindre les douleurs que des personnages sympathiques, et à ne condamner les actes que des personnages mauvais. Or, la plupart du temps, ni les uns ni les autres ne sont vrais. Il y a autre chose dans la vie que des idoles de bienfaisance et des monstres d'horreur. Il y a surtout des hommes qui souffrent, qui font le bien et le mal, qui luttent contre eux-mêmes et contre les autres, qui succombent parfois et qui sont tour à tour aimants ou haineux, bons ou cruels, énergiques ou fai-

bles ! C'est cette humanité qu'on se plaira à étudier désormais, j'espère, et non plus les caractères fantastiquement divins ou démoniaques du *Juif Errant* et des *Deux Orphelines*.



« D'ailleurs si nous sommes entrés dans cette voie, nous autres, les nouveaux, c'est peut-être sans l'avoir bien nettement voulu. J'ai pour conviction que la littérature et le théâtre ne prévoient rien, ne devancent rien. Ces deux puissants éléments de la vie intellectuelle ne sont que le reflet d'une époque, et des idées qui y sont acceptées. Si donc la femme adultère que j'ai présentée dans les *Tenailles* finit, après de nombreuses oscillations, par s'attirer la sympathie des spectateurs — oh ! je ne nierai pas que c'est un peu parce qu'elle défend son fils, et qu'elle a les cheveux blancs, vieux « moyens » dont je n'ai usé qu'en toute nécessité et à mon corps défendant, pour ainsi

dire — mais c'est aussi, mais c'est surtout parce que la monstruosité des lois qui régissent le mariage commence enfin à se dégager des monstruosités que ces lois ont engendrées...

« Cette femme a commis une faute, c'est vrai, mais qui l'y a poussée, sinon la société elle-même, en la soumettant pour toujours au joug d'un mari féroce, et féroce seulement dans la limite étroite de la loi ? Qui a fermé à sa jeunesse éperdue l'horizon de la vie ? Quelle est la force imbécile autant qu'odieuse qui lui a dit : « Soumise par le fait de ta naissance à un régime qu'on ne t'a pas demandé d'accepter, mariée inconsciente et contre ton gré peut-être à un homme que tu n'aimes pas, tu ne dois vivre désormais que pour cet homme, et ne consacrer ton corps qu'à la seule satisfaction de son désir, et lui conserver jusqu'à la fidélité de ton âme. Si tu souffres, tant pis ! Souffre de par la loi, sans murmure, éternellement ! Et malheur à toi s'il t'arrive, dans ton désespoir, de recourir à l'unique consolation qui t'est

possible, à l'amour clandestin, à l'adultère! C'est toi qui seras la coupable. Tu seras déshonorée, honnie et méprisée, et toutes les foudres sociales s'acharneront sur ta défaillance! » O cruauté des lois bourgeoises qui couvre et favorise ces abominations! O infâme hypocrisie des vertus de M. Prud'homme! C'est une loi humaine qui condamne cette femme au martyre, et c'est la même loi humaine qui ose la condamner parce qu'elle veut le fuir!...

« D'ailleurs, si elle était vraiment coupable, serait-elle de ce fait moins digne d'intérêt? Que non pas.

« Dans toute créature qui souffre, il y a une victime pitoyable et sacrée. Et la douleur de cette femme m'apparaît aussi respectable que toute autre, par ce seul motif qu'elle est la douleur ».

Voilà un langage auquel l'école du crime puni et de la vertu récompensée n'avait pas encore accoutumé nos oreilles. C'est la preuve certaine que l'évolution des formes n'est que la

résultante de l'évolution des sentiments. Et l'un des plus précieux titres de M. Hervieu sera certainement d'avoir marqué par une œuvre qui restera, le début de cette transformation de la pensée sociale.

Dirai-je maintenant qu'il me serait fort agréable, si je ne devais être un impartial et impersonnel phonographe, de souscrire sans réserve à la généreuse profession de foi de l'auteur des *Tenailles?* Je le ferais peut-être, malgré tout, si la critique d'un nouveau venu n'était toujours suspectée, soit d'envie et de jalousie, soit de flagornerie et de bassesse. L'alternative me souriant peu, j'attendrai, au risque de léser M. Paul Hervieu d'un éloge dont la sincérité ferait tout le prix, une occasion plus propice pour exprimer en quelle haute et sympathique estime je tiens son caractère et son talent.

M. MARCEL PRÉVOST

Du théâtre de M. Paul Hervieu à celui de M. Marcel Prévost, il y a la distance qui sépare l'amour noble et sérieux, presque austère, de tout ce qu'il y a de plus inconstant et de plus léger dans le badinage du cœur et des sens. Nous voilà donc descendus brusquement de la belle passion tragique et courageuse aux perversités infiniment subtiles du flirt des salons, aux machiavéliques intrigues de ces jeunes filles du monde, dont la candeur n'est faite que d'habile comédie, et auxquelles l'esprit mordant du romancier a appliqué le qualificatif juste et heureux de *Demi-Vierges*.

C'est, en effet, sur cette coterie spéciale des

honnêtes maisons bourgeoises où fréquentent les demoiselles à marier et les jeunes célibataires — épouseurs naïfs ou viveurs en quête de sensations également raffinées et gratuites — que M. Marcel Prévost s'est plu, depuis qu'il écrit, à exercer son talent d'observateur — moins superficiel en réalité qu'en apparence.

Etrange destinée, notons-le en passant, que celle de ce polytechnicien studieux, voué pendant des années aux mathématiques et à la chimie, et qui, se trouvant soudain transporté dans le monde, continue sans le moindre trouble, sur des âmes féminines, ses expériences de laboratoire !

A vrai dire, M. Marcel Prévost a été, dans une certaine mesure, la victime de son sujet de prédilection. Et de même que les émanations du poison qu'il analyse troublent parfois le cerveau du savant, de même l'atmosphère où se meuvent ses personnages a tellement imprégné ce romancier, qu'il semble un peu gêné quand il faut conclure.

Les demi-hommes qui sont les demi-amants de ses demi-vierges, il ne les juge guère qu'avec une demi-sévérité. Quant aux demi-vierges elles-mêmes, il les absout complètement, ce en quoi, hâtons-nous de le dire, il est loin d'avoir tort. Elles ne sont, en somme, que le produit du milieu corrompu où elles sont nées, et on ne saurait sans injustice les rendre responsables de leur nature. La grande coupable ici, c'est la bourgeoisie elle-même, qui pose à la vertu, qui moralise à outrance et qui abrite dans son sein, sous le couvert de certains principes, les pires dépravations, les plus révoltantes hypocrisies.

*
* *

Cependant, il faudrait s'entendre. Dans sa pièce du Gymnase — et je suis bien obligé d'en parler, sans vouloir en rééditer la critique, puisque c'est elle qui justifie, dans la circons-

tance, l'intérêt des opinions de M. Prévost, — celui-ci nous présente une jeune fille, une demi-vierge, paraît-il, dont la situation est très simple.

Elle a un amoureux, un *flirt*, qu'elle ne peut épouser parce qu'il n'est pas riche. Elle se contente de s'amuser avec lui. Mais un parti sérieux se présente pour elle, et elle est sur le point de l'accepter, quand le *flirt*, rendu furieux par l'abandon, intervient et raconte au nouveau venu toute l'histoire. Celui-ci s'en va, après une scène douloureuse. C'est un provincial, un homme à préjugés. Et en raison d'un préjugé, il abandonne pour toujours la femme qu'il adore et dont il est certain d'être adoré. Son esprit est étroit, incontestablement, et quand il dit adieu à sa fiancée, nous le trouvons même un tantinet ridicule ; nous commençons à comprendre aujourd'hui que le passé de quiconque échappe à notre droit, et que, d'autre part, il n'y a pas de lois ni de conventions sociales qui puissent garantir aussi solidement

l'honnêteté du mariage qu'un réciproque amour.

Pourtant nous devons bien reconnaître à cet hérétique sentimental quelques circonstances atténuantes. La jeune fille de M. Marcel Prévost, telle que nous la présente sa propre confession du troisième acte, n'est plus une moitié, ni même un quart, ni même un huitième de vierge. Elle avoue à son fiancé qu'elle a tout donné à l'autre, sauf... ce qu'on ne donne qu'une fois. Il l'a serrée dans ses bras, il l'a longuement baisée sur la bouche, il a eu avec elle des rendez-vous solitaires, chez un tiers et même chez lui... Bref, si nous savons qu'ils *n'ont pas fait* une chose... nous ne savons pas tout ce qu'ils ont fait... J'ajoute que nous nous en doutons, et que nos suppositions peuvent être très compromettantes pour la jeune fille. Si donc il n'y a pas là, à nos yeux, un motif suffisant pour provoquer la séparation éternelle de deux êtres qui s'aiment, nous nous apercevons que M. Prévost, en insistant sur la

force de caractère de cette jeune fille qui a gardé son corps intact à son mari, rabaisse singulièrement le niveau de la virginité et la réduit à un détail platement médical, dont la nécessité dans le mariage devient, dès lors, discutable. Je ne crois pas que cela soit voulu, et il ne paraît pas utile de chercher par le raisonnement à se faire sur ce point une certitude.

La pièce de M. Prévost est du reste intéressante à d'autres points de vue, notamment quand, par la bouche de certains de ses personnages, l'auteur s'élève vigoureusement contre la duplicité et la lâcheté des mœurs mondaines, ou quand il flétrit d'une plume forte la puissance scandaleuse de l'argent.

Mais il est temps, maintenant que je crois avoir indiqué la tendance générale de son œuvre, de le laisser parler à son tour.

*
* *

« — Il est fort curieux, n'est-ce pas, me dit M. Marcel Prévost, dont l'excellent accueil m'a été précieux, de constater que, d'une poussée, nous avons, nous autres jeunes, occupé presque toutes les grandes scènes de Paris. Vous me dites que le succès qui nous a accueillis semble marquer, en même temps qu'une certaine lassitude du vieux théâtre, une aspiration ardente vers une nouvelle forme de l'art dramatique, ou plutôt vers un art dramatique renouvelé. Je le crois. Mais il ne faut pas se dissimuler qu'il y a, entre chacun de nous, de profondes différences. On en jugera dans vingt ans, quand nos œuvres nous auront classés, et que nous pourrons en dégager la doctrine encore confuse que nous pratiquons, que nous concevons même obscurément sans pouvoir la formuler. Et vous verrez que nous serons loin les uns des autres, alors.

Nous partons de front, dirait-on aujourd'hui, sur une même route ; mais cette route est longue ; il y aura des bifurcations. Et il nous serait impossible de dire dès à présent vers quel point exact nous irons aboutir. Pas un de nous ne le sait, ni personne.

Nous sommes bien d'accord, actuellement, sur la nécessité de certaines réformes. Par exemple, le dégoût des conventions par trop apparentes nous a tous frappés. Mais nous ne devons pas nous leurrer pourtant sur l'impossibilité de supprimer *toutes* les conventions. Une telle exécution est possible, *à la rigueur*, dans un livre. Dans une pièce point. Supprimerez-vous jamais le cadre ? Et la convention psychologique primordiale qui oblige chaque personne à ne parler que pour expliquer son âme ou éclairer l'action ? Et même le monologue ? Car enfin, si l'on s'obstine avec un peu de puérilité à vouloir l'exclure du théâtre, ce malheureux monologue, parce qu'il est une convention, ne tombe-t-on pas aussitôt dans

une autre convention qui est celle de ne jamais laisser à la scène un personnage seul? On est seul quelquefois dans la vie. Et quand on est seul, on pense... Le grand crime est donc de faire penser tout haut celui qui pense tout bas?... C'est cette petite émission de sons qui apparaît comme pendable à l'intransigeance des réformateurs?... Pour ma part, je n'envisage pas avec cette excessive sévérité une des plus nécessaires conventions du théâtre; seulement je crois que le monologue « moderne » devra être le calque de la pensée du personnage isolé; il sera entrecoupé, décousu, incohérent même, s'il le faut; on ne le condamnera pas s'il est avant et par-dessus tout fidèle.

On se préoccupe également beaucoup, et avec raison, de la question du style. Au théâtre, comme dans le roman ou la critique, chacun apporte le sien, qui est inhérent à sa personnalité. Mais ce qui est remarquable chez les jeunes, c'est le désir d'éviter un style exclusivement théâtral. Cela ne va pas sans quelques

difficultés, je l'avoue, et je l'ai expérimenté dans les *Demi-Vierges*. Aux heures profondément tragiques ou simplement douloureuses de la vie, on pleure, on crie, on se tord les mains, mais on ne pense guère à faire de belles phrases. On ne parle pas. Or, un auteur ne peut vraiment, si grand soit son amour de la vérité, mettre dans une pièce des scènes entières de gémissements inarticulés et d'interjections barbares! Le voilà donc pris entre la convention, s'il veut faire une pièce jouable, et le ridicule, s'il veut faire une pièce vraie. Son choix n'est pas douteux. Il fait du théâtre qui supporte la représentation, et, tout en cherchant à s'approcher de la vérité, il se résigne à ne pas l'atteindre.

Pour la direction des idées morales, elle est, cela va de soi, soumise à la différence du tempérament des individus. Cependant, il est rare que la suggestion de la morale chrétienne, que l'on soit religieux ou non, et à moins que l'on ne soit un déterministe résolu, ne subsiste pas

à l'abolition des pratiques et même des principes. Or, on écrit selon sa morale. Et la mienne est que le sage doit travailler aux évolutions, aux améliorations dont il aperçoit nettement la forme et le sens — tout en s'abritant provisoirement dans la morale traditionnelle. »

Je ne veux pas insister sur l'indifférence philosophique qu'il serait peut-être facile de démêler au fond de cette dernière pensée. Je me bornerai à remarquer que si M. Marcel Prévost se montre beaucoup moins entier que M. Paul Hervieu sur la question des conventions dramatiques — dont il ne se fait pas faute d'user d'ailleurs, chaque fois qu'il en a besoin, — il se trouve, d'autre part, pour ce qui concerne l'acheminement nécessaire vers une plus exacte représentation de la vie, et tout en faisant ses réserves quant aux moyens, en parfaite communion d'idées avec l'auteur des *Tenailles*.



J'ai cru devoir conserver à ce chapitre la forme générale sous laquelle il parut, au lendemain de mon entretien avec M. Marcel Prévost, dans les colonnes de la *Petite République*. Mais je me croirais coupable, si je n'y adjoignais ici la réponse toute cordiale qu'y fit l'auteur des *Demi-Vierges*, dans une lettre postérieure.

« Vous avez eu bien raison, me disait M. Prévost, de discuter les *Demi-Vierges* à votre point de vue. Nous n'avions pas parlé de cette pièce en particulier. En voici la thèse, à mon point de vue à moi :

« Qu'une jeune fille garde ou non l'intégrité de son corps, cela n'a évidemment pas grande importance morale, — pas beaucoup plus que pour un jeune homme. Mais, ce qu'elle ne doit pas faire, c'est, ayant ainsi usé de soi-même, de profiter illicitement de la convention que

toute jeune fille qui se marie est intacte. C'est cette contradiction hypocrite entre les apparences et les réalités du mariage moderne que j'ai cherché à signaler et à flétrir. Et je crois ma pièce très morale. La « petite chose » réservée par Maud n'a pas d'importance, soit. Mais il est criminel de l'avoir réservée pour mieux tromper. »

Voilà bien de la subtilité psychologique, ou je ne m'y connais pas!

Maud de Vouvre, l'héroïne des *Demi-Vierges*, n'a, en effet, nullement l'intention de tromper, puisqu'elle avoue, au contraire, brutalement à son fiancé toutes ses défaillances. Et alors, si la virginité corporelle n'est rien, comme le reconnaît lui-même M. Prévost, s'il n'y a de condamnable, dans le cas de la jeune fille initiée à l'amour avant la mairie, que le désir probable d'abuser son futur époux, comment expliquer la retraite soudaine de Maxime de Chantel qui sait tout, et qui n'a même pas à regretter la perte de la « petite chose » susdite.

Ne ferait-il pas mieux d'épouser bravement Maud ? Ce serait beaucoup plus logique, beaucoup plus moderne et beaucoup plus humain.

Du reste, en abandonnant aux sceptiques la virginité du corps, M. Marcel Prévost paraît vouloir exalter je ne sais quelle virginité d'âme, beaucoup plus problématique encore que la première.

Que ne reconnaît-on la virginité pour ce qu'elle est réellement et exclusivement : un hommage, un sacrifice à la vanité masculine.

Si l'amant qui prend une vierge restait assez maître de soi-même, à certain moment, pour pouvoir s'analyser, il ne trouverait au fond de son cœur, en plus de la satisfaction coutumière et instinctive du baiser, qu'un peu de stupide orgueil. Tel l'explorateur qui, laissant des lambeaux de sa chair aux brousses du pays inconnu, se console de toutes ses avanies en songeant fièrement qu'il est « le premier homme qui a passé par là ! »

M. GEORGES RODENBACH

« — Les poète sont au moins une supériorité sur les prosateurs, me disait dernièrement M. Georges Rodenbach, avec une hautaine et ironique mélancolie ; c'est qu'ils comprennent presque toujours les prosateurs, tandis que ceux-ci ne comprennent presque jamais les poètes. »

Cette boutade n'avait rien de personnel, je présume, car il n'est pas à ma connaissance que M. Rodenbach ait eu à se plaindre jusqu'ici de l'entendement de ses contemporains. Il lui a suffi de se montrer pour être aussitôt accueilli. Ses débuts n'ont été qu'une série de triomphes d'importance progressive. On a lu ses romans,

et, discutés ou appréciés, ils ont eu assez de retentissement pour classer leur auteur dans la pléiade des jeunes d'avenir; ses vers sont reconnus mélodieux et délicats; et quant au *Voile*, joué dernièrement à la Comédie-Française, le moindre éloge qu'on en ait fait, c'est d'estimer qu'il avait été conçu par un cerveau vraiment poétique...

M. Rodenbach craindrait-il donc par avance que l'on n'acceptât pas sans réserves ses idées très particulières sur le théâtre? C'est ce que nous tâcherons d'examiner après l'avoir entendu. Pour l'instant, laissons notre aimable interlocuteur nous parler d'abord de ces éternelles conventions — qu'il ne saurait défendre avec une tendresse de père, — mais qu'il excuse tout au moins avec une indulgence d'héritier.

— Avant tout, déclare M. Rodenbach, il faut se méfier des *modes littéraires*. Certains écrivains, qui ne sont pas doués pour s'adonner exclusivement à un genre défini, guettent leur

apparition comme le chasseur à l'affût guette le gibier. Dès qu'elles se sont formulées, ils les suivent religieusement, quitte à s'en débarrasser quand elles ont cessé de plaire. Or, c'est la mode à présent de vouloir tout changer et de faire, sans trève ni merci, la guerre aux conventions.

Ce n'est pas nouveau.

Toutes les générations dramatiques ont tenté cet effort. Et je ne trouve pour ma part rien d'étonnant à ce qu'elles n'aient jamais réussi, le théâtre étant par lui-même la première et la plus essentielle des conventions.

Le signe très topique de ce fait réside, à mes yeux, dans la dualité de vie extérieure du comédien. Celui-ci est, en effet, un homme comme un autre, et son visage, comme tout autre visage, est une réalité. Pourtant, si cette réalité nous était présentée à la scène toute nue, nous croirions voir agir devant nous un cadavre. Le visage du comédien que nous estimerions simplement naturel dans la rue, nous apparaî-

trait sur les planches livide, exsangue et mort.

Voilà donc un être *vivant* obligé, pour exprimer la vie, de recourir à l'artifice du fard et d'agrandir ses yeux, et d'accentuer ses sourcils et de faire plus rouge sa bouche déjà rouge! Comment un auteur dramatique pourrait-il se soustraire à cette nécessité d'exagérer la réalité des choses, et pour que son œuvre puisse supporter l'éclairage spécial de la rampe, de maquiller son texte dans une certaine mesure, et de façonner son expression.

Mais les conventions dont les auteurs d'aujourd'hui poursuivent à bon droit l'abolition, constituent tout ce qui n'est qu'accessoires — mots d'esprit, tirades, oripeaux de style — non liés étroitement aux personnages ou à l'action. Et on a parfaitement raison, dans ce sens, de rechercher les moyens d'atteindre à la vérité.

*
* *

« Cependant, je demande à distinguer. Il y

a, à mon avis, deux sortes de vérités. La vérité de la vie et la vérité du rêve. On existe d'une façon aussi réelle et aussi intense quand on rêve que quand on agit. Si donc on voulait admettre avec moi, d'après cette grande division générique, que deux écoles dramatiques puissent se développer côte à côte, je dirais que la première serait celle des observateurs, des romanciers, des prosateurs; et l'autre celle des poètes. Il n'y a eu, en effet, que les dramaturges de génie comme Shakespeare ou Ibsen qui aient eu la puissance d'exprimer à la fois toute la vie et tout le rêve.

Le théâtre qui s'en tient à la vie constitue presque exclusivement le théâtre de la France. Il s'attache à l'étude des mœurs, à la réforme des lois; il a une portée sociale ou humanitaire; il soulève les conflits de la passion, et certaines querelles, et certains intérêts, ou appelle notre attention sur *telle* douleur qu'il met en scène.

Le théâtre du rêve irait, lui, jusqu'à *la* douleur.

En partant aussi de la réalité, qui est en somme le fond de tout art comme elle est le fond de la vie, il deviendrait abstrait, quitterait les cas particuliers, ou, du moins, les hausserait jusqu'à l'éternité.

Le théâtre ainsi conçu chercherait surtout à créer une *atmosphère*, ferait appel aux sensations plutôt qu'aux idées et s'adresserait à la sensibilité d'une foule plutôt qu'à son cerveau. Il ne viserait en somme qu'à *mettre en état* de rêve, de douleur ou de joie. La foule elle-même collaborerait à l'œuvre et en tirerait conclusions ou déductions diverses, selon la diversité des âmes. Chacun pourrait ainsi imprimer le sceau de sa personnalité à la pensée maîtresse de l'œuvre qui lui serait soumise, comme on marque dans la marge blanche d'un roman les intimes réflexions que suggère sa lecture.

Le théâtre qui ne s'attache qu'à la vie ou aux mœurs, dit *tout*, pose un thème ou une thèse, en dégage lui-même la philosophie. Le théâtre

que je souhaite engagerait simplement la pensée du spectateur sur une pente facile, amènerait son âme à réfléchir ou à rêver... Vous voyez le fossé profond qui me sépare des autres...

Quoi qu'il en soit, je vous ai désigné, aussi clairement que possible, les deux courants où je crois que se partageront les écrivains de théâtre d'aujourd'hui — pour autant qu'on puisse trouver des liens communs dans une même génération littéraire. — En ce qui me concerne, j'ai moins confiance aux groupes qu'aux individus. Ce sont les moutons qui marchent en troupeaux : les lions vont seuls ».

*
* *

Voilà une profession de foi qui pourra paraître à bien des esprits confuse et brumeuse. Elle est cependant étroitement corrélative et adéquate à ce que M. Rodenbach a déjà produit.

Si je n'ai pas en pure perte abusé de lui pendant deux heures, je crois que le théâtre idéal serait pour lui le théâtre où l'on ne parlerait presque pas, où chaque personnage, d'un mot bref et profond, évoquerait en nous l'écho multiplié de ses propres sensations, et nous forcerait à contempler, tout en restant silencieux, le plus intime de son âme. C'est ce que Wagner a presque réalisé dans quelques-unes de ses œuvres, dans *Siegfried* notamment, lorsqu'il a voulu nous faire sentir par la musique les impressions d'un personnage muet. C'est ce que M. Rodenbach a tenté à son tour dans le *Voile*, où, en nous racontant, sur le rythme de ses beaux vers, une idylle exquise, il n'a mis sous nos yeux que le symbole de quelques sentiments très humains.

Ce jeune homme, éperdûment épris d'une sœur de charité dont il n'a jamais vu que le visage et à laquelle il suppose une chevelure d'une divine beauté, ce personnage ne figure pas un être matériel, ne symbolise même pas

un caractère ; il est le désir tout vif, le désir ardent de l'inconnu ou de l'inespéré. Dans le même ordre d'idées, la scène où la jeune béguine, dans un moment d'oubli, se présente à l'amoureux les cheveux déroulés, va beaucoup plus loin qu'elle-même ; elle est la possession complète, la réalisation du rêve caressé que suit immédiatement l'indifférence…

Sans doute, pour arriver à ces déductions, il faut que notre esprit montre un peu de bonne volonté. Mais est-ce bien, en vérité, le servir que l'habituer à une trop grande paresse ?

M. Rodenbach ne le pense pas, et j'ai fait de mon mieux pour résumer l'argumentation dont il appuie sa thèse.

Je crois inutile de mentionner que s'il a exprimé des idées bien différentes de celles de MM. Hervieu et Prévost, il n'est pas le moins du monde en contradiction avec ces derniers. Il représente simplement une autre école.

M. HENRI LAVEDAN

J'ai été stupéfait, je l'avoue, de rencontrer chez M. Henri Lavedan un manque presque absolu de théories artistiques. Et j'ai peine à croire, encore aujourd'hui, qu'un homme ayant, comme lui, fourni à la scène un nombre déjà respectable d'œuvres cohérentes entre elles et inspirées d'une même pensée suivie, puisse n'avoir pas songé à formuler, ne fût-ce qu'à son seul usage, cette pensée, et à la fixer dans un système.

On comprend cette sorte d'inconscience chez le commençant, qui tâtonne, qui se cherche lui-même et dont il est rare que l'œuvre, heureuse ou non, atteigne le but qu'elle s'était proposé.

3.

Il ne saurait en être de même pour l'écrivain qui, depuis cinq ou six ans, occupe une si belle place parmi les auteurs dramatiques contemporains.

J'incline donc à supposer que si M. Henri Lavedan a réservé son opinion dans la circonstance, c'est par un sentiment de modestie exagérée et dans la crainte de paraître se poser en fondateur de doctrine, plutôt que par une véritable pénurie d'idées.

Quoi qu'il en soit, M. Lavedan est un *instinctif* — c'est lui qui nous l'affirme — et dans son affirmation, qu'il faut se garder cependant de prendre au sens absolu, il y a certainement une grande part de vérité. Cet écrivain ne se contente pas, en effet, d'observer. Il devine, dans une certaine mesure. Il prévoit, il pressent l'avenir. Et, dans sa dernière comédie, *Viveurs!* que le Vaudeville a jouée avec tant de succès, il a mis en scène, comme dans certaines autres de ses pièces, tel personnage — un jeune médecin mondain et noceur — qui n'est pas

vrai, puisqu'il n'existe pas encore, ou qu'il est du moins la rarissime exception, mais qui est en gestation dans nos mœurs, à l'heure présente, et qui naîtra fatalement demain.

C'est là un des caractères les plus originaux, sans nul doute, du talent fait d'élégance et de solidité de M. Henri Lavedan. C'est là aussi ce qui le désigne comme un des meilleurs ouvriers de l'évolution dramatique qui s'effectue.

Est-ce à dire qu'il se reconnaisse lui-même comme tel? Ma foi, non.

*
* *

« Ce n'est pas nous qui menons l'évolution, me dit-il, c'est elle qui nous mène. Que nous le voulions ou non, nous sommes de notre temps, nous ne voyons plus les choses sous le même jour que nos aînés ; notre cerveau est façonné pour d'autres conceptions... Et, dans ces conditions, ce n'est pas par raisonnement, me paraît-il, que nous exprimons dans nos

œuvres cette tendance universelle vers quelque chose de nouveau Du moins, il en est ainsi pour moi. Et s'il y a vraiment dans mon théâtre, comme on veut l'y voir avec une bienveillance peut-être un peu hâtive, un élément qui puisse faire prévoir l'avènement prochain d'une nouvelle formule d'art, ce n'est pas moi qui l'ai voulu, c'est mon époque.

Je vous l'ai dit, je n'ai pas de système, et j'admire en vérité ceux qui peuvent en avoir un. Je m'applique à observer, à mettre sur la scène des personnages aussi vrais que possible, et encore, certes, à éviter les sentiers par trop battus; mais j'agis ainsi, je vous le confesse, tout simplement parce que c'est ainsi que je comprends mon art, et je ne me flatte d'aucune intention révolutionnaire, pas plus que je ne me préoccupe de l'influence que pourront avoir mes pièces sur l'art dramatique futur.

Croyez-vous qu'Alexandre Dumas n'aurait pas été fort embarrassé si, au lendemain de la *Dame aux Camélias*, on était venu lui deman-

der de formuler, même vaguement, une doctrine? Il avait pourtant frayé, lui, une route nouvelle à l'art dramatique; mais il ne le comprit que plus tard, et c'est avec la plus parfaite inconscience, à n'en pas douter, qu'il avait écrit ce chef-d'œuvre dont l'audacieuse conception le séparait si nettement, en l'élevant bien au-dessus, de ses prédécesseurs.

Qu'il eût pourtant été fier, à ce moment-là, si quelque bien intentionné critique lui eût fait seulement l'honneur de le mettre en parallèle avec les rois de l'ancien théâtre! Il était bien loin de s'estimer leur égal et il ne se considérait point comme un novateur.

Ainsi devons-nous faire, me semble-t-il, nous autres. Notre œuvre marque une évolution, dit-on. Soit, laissons-la donc s'accomplir. On jugera après. Le temps se chargera bien de dégager la part de mérite qui reviendra à chacun. »

Quand je disais que M. Lavedan devait être un modeste!

*
* *

Ainsi, chez cet auteur, aucune direction déterminée, aucune ligne de conduite fixe, aucun plan général. Pas même de théorie professionnelle visant la défiance ou la suppression de certaines formes usées. On suit son instinct toujours, et l'on se fie à sa bonne étoile. Soit.

Abordons maintenant la question plus profonde de la portée que peut ou que doit avoir le théâtre. M. Henri Lavedan va la poser et la résoudre lui-même, à son sens, en nous exprimant son idéal.

« Doit-on peindre les hommes tels *qu'ils sont* ou tels qu'ils *devraient être* ? me dit l'auteur du *Prince d'Aurec*. On est divisé sur ce point, comme sur bien d'autres; mais, quant à moi, j'ai ici une opinion bien arrêtée. Je crois qu'on doit peindre les hommes tels *qu'ils sont*, mais en ayant toujours soin d'indiquer ce qu'ils *devraient être*, et — j'insiste sur ce point capital — par

quels moyens ils pourraient le *devenir*. Je suis aussi éloigné du théâtre qui laisse au spectateur le soin ou plutôt la liberté de conclure à sa guise, que de celui qui le maintient avec rudesse dans la sévérité d'une logique trop positive.

Il me semble, en un mot, que le théâtre a pour mission primordiale d'éveiller la pensée, mais en donnant à cette pensée une direction nette et élevée. Evoquer devant nos yeux le passé, appeler notre attention sur les choses du présent, et sonder l'avenir, en s'inspirant toutefois, à côté de ces réalités, d'une pensée supérieure — oiseuse peut-être, mais qu'importe, si elle est noble et belle ! — qui plane sans cesse au-dessus de lui, tel doit être, à mon avis, le théâtre. »

C'est donc le théâtre moralisateur. Celui-là même que prétendait définitivement asseoir Dumas quand il écrivait le féroce *Tue-la !* de la *Femme de Claüde*.

Mais M. Henri Lavedan est-il bien certain, à

son tour, de réussir à moraliser les foules, en leur donnant en spectacle, comme dans *Viveurs!* toutes les immoralités?

Il ne suffit pas, pour avoir droit au titre enviable de moraliste, de faire intervenir dans une pièce, dix minutes avant le rideau, quelques tirades sur la beauté des vertus conventionnelles ou réelles. L'auteur doit toujours supposer que le spectateur auquel il s'adresse peut être obligé de quitter le théâtre avant le dénouement. Et quelle impression emporterait donc celui-ci d'une œuvre qui se résumerait uniquement pour lui en une peinture fidèle et quelque peu complaisante de tous les vices mondains, contre lesquels, durant les trois premiers actes, n'a protesté aucune voix!

M. MAURICE DONNAY

Dans une enquête qui a pour but, comme celle-ci, de permettre aux jeunes auteurs l'exposition de leurs théories personnelles et de leur intime conception de l'art, la place de M. Maurice Donnay était marquée d'avance. Ce nouveau, en effet — encore un élève du *Chat Noir* — n'a pas tardé, après avoir comme les autres exécuté quelques variations sur le thème étroit imposé aux débutants, à rompre résolument avec la routine, et à donner libre carrière à ses goûts de chercheur fantaisiste et subtil.

A ce point de vue, sa dernière pièce de la Renaissance *Amants*, dont nous nous occupe-

rons tout à l'heure, jouit sur les précédentes d'une visible supériorité.

Si l'on sentait, en effet, dans les premiers essais de M. Maurice Donnay au théâtre — dans *Phryné*, idylle perverse aux exquises chansons d'amour, dans *Ailleurs*, fantaisie exubérante de grâce et d'ironie, dans *Lysistrata*, où la saveur un peu grossière du sel attique s'affinait au contact d'un poivre délicat — si l'on sentait bien, dis-je, au fond de tout cela le désir de faire quelque chose de *pas fait*, on n'y percevait qu'indistinctement encore l'embryon d'une formule nouvelle. *Pension de famille*, qui vint après, fut le corollaire logique et attendu de cette première période dramatique de M. Donnay. *Amants* est le couronnement rationnel des recherches d'un esprit éclairé, imprégné jusque dans son essence des qualités dramatiques les plus instinctives, et qui ne veut voir dans le théâtre — au moins dans le théâtre de mœurs, ému, gai ou sévère — qu'un instrument d'expression et d'observation.

*
* *

Les personnages que M. Donnay nous présente dans *Amants* sont précisément de ceux qui, jusqu'à présent, ne nous ont guère intéressés.

Une demi-mondaine de l'espèce rangée — richement entretenue depuis des années par un gentleman âgé et passionné avec discrétion — et qui devient amoureuse tout à coup, sincèrement, éperdument, d'un jeune homme rencontré au hasard de la vie, voilà qui n'est pas fait, semble-t-il, pour nous émouvoir outre mesure. La cocotte, l'horizontale a toujours été considérée dans le théâtre honnête, et même dans les pièces de Dumas, qui, dans sa jeunesse, avait pourtant écrit la *Dame aux Camélias*, comme le type du traître féminin. C'était elle qui avait mission spéciale dans toutes les comédies de mœurs de ce siècle d'arracher les époux à leurs

femmes et de ravir aux mères gémissantes leurs fils adorés.

Quelle que pût être notre opinion sur les jugements tout faits, et si édifiés que nous fussions déjà sur la fausseté de certains caractères, nous étions habitués à ne contempler la femme entretenue que sous le jour défavorable dont les auteurs conquis par la bourgeoisie se complaisaient à l'éclairer. Et voici que tout à coup quelqu'un vient, un original — un intrus, diraient les autres — qui tape à tort et à travers dans les vieilles figures figées :

« Mais il n'y a rien de vrai dans ce théâtre ! nous dit-il. Les épouses ne sont pas toujours des modèles de vertu, les fils sont quelquefois plus respectables que leurs pères, et les cocottes, que vous traitez avec tant de mépris, sont des femmes comme les autres, après tout, et qui savent être bonnes, et qui savent aimer. Et je vais vous montrer, moi, comment elles vivent, comment elles souffrent et comment elles pleurent. Vous me direz en-

suite si ce sont là des douleurs qui ne sauraient vous toucher. »

C'est dans cette pensée, incontestablement, que M. Maurice Donnay a écrit *Amants*, chef-d'œuvre de finesse, d'émotion et de vérité. Il a trop de goût pour résumer sa théorie dans la forme absolue et brutale que je viens de lui donner afin de la rendre plus sensible, mais il a beaucoup plus de mérite en somme, au lieu de l'avoir simplement exprimée en paroles, de l'avoir appliquée dans sa pièce.

Puissamment secondé, il faut le reconnaître, par le talent de deux artistes hors pair, mademoiselle Jeanne Granier et M. Guitry, — mademoiselle Jeanne Granier, qui a des cris de passion douloureuse si profondément émouvants, qui joue avec tant de feu qu'elle verse sur la scène, je le crois bien, de vraies larmes, et M. Guitry, qui rend si bien les élans constamment refrénés du sceptique pincé une bonne fois par le cœur, — M. Maurice Donnay a peint à nos yeux, avec une sûreté de

touche vraiment rare, les divers aspects d'une liaison affranchie de la solennité rigide et fausse des grandes amours classiques, soustraite par une émotion sentimentale soutenue aux préoccupations purement charnelles du caprice, et imposée enfin à notre admiration par la vérité frappante de sa carrière.

*
* *

Mais qu'y a-t-il encore, à côté de cette saisissante observation, de nettement déterminé dans *Amants*? La sainte horreur du convenu, le dédain des ficelles, la préoccupation de mettre dans la bouche des personnages un langage parfaitement conforme au moule de leur nature. Et, enfin, la suppression radicale, même et surtout dans les scènes d'amour les plus poétiques, de ce que l'on appelle, par un mot merveilleusement approprié, évocateur de choses gluantes et filandreuses, la *tirade*.

— Oui, me disait M. Donnay, comme les sem-

piternelles conventions passaient entre nous deux un mauvais quart d'heure, celle de ces conventions qui m'est le plus odieuse, c'est la tirade. Je n'ai jamais pu comprendre la nécessité de faire déclamer un personnage pendant cinq minutes pour expliquer à une femme cette chose si simple qu'il l'aime et qu'il la veut. On dit tout dans les moments de passion, tout... et même autre chose, hormis cependant ce qu'il y a dans les tirades. Et il est inadmissible, vous en conviendrez, qu'un homme de notre époque puisse être assez... comment dirai-je?... naïf, pour avouer son amour à une femme en l'appelant « flamme de mon cœur » ou « étoile de ma vie ». Il est même inadmissible qu'il emploie la moindre périphrase, et qu'après les préliminaires accoutumés il ne lui dise pas purement et simplement à l'instant décisif, ces trois mots immensément éloquents : « Je vous aime », ou « je t'aime ». Si l'on veut donc que le théâtre de mœurs soit vraiment un théâtre d'observation serrée, il faut exécuter

sans pitié cette affreuse tirade et s'en tenir aux phrases entrecoupées et aux interjections qui, dans les moments de grande douleur, ou de grande joie, ou de grande agitation morale, sont les seules expressions, les seuls cris qui montent à nos lèvres...



Est-ce à dire qu'en nous inspirant, aussi largement que possible, de ce procédé, nous puissions arriver à la vérité complète du langage, à la reproduction fidèle des conversations? Je ne le prétends pas. Et même dans *Amants*, où l'on a bien voulu reconnaître comme principale qualité l'exactitude de notation, la vérité du dialogue, je sais fort bien que cette exactitude, que cette vérité ne sont qu'apparentes. Cet homme et cette femme qui s'aiment ne parlent pas du tout comme ils parleraient dans la vie, j'en suis très conscient. Mais en somme ils ont

bien réellement l'air de vivre, et c'est le principal.

Pour aborder un autre sujet, il est une suprème avanie que je m'efforcerai par-dessus tout d'éviter à mon théâtre : c'est de le laisser choir dans le fait-divers. Pas de scènes tragiques dans le théâtre de mœurs; pas de jalousies sanglantes, pas de catastrophes révoltantes de banalité! Rien que les scènes simples de l'existence quotidienne, présentées et reliées avec assez d'habileté pour constituer un ensemble intéressant. Le fait-divers, dans la vie, c'est ce qui ne se voit pas tous les jours pour tout le monde, c'est l'exception, devrais-je dire, si je ne trouvais ce mot encore trop joli pour désigner une si laide chose. Le théâtre d'observation doit s'attacher surtout, me semble-t-il, à dépeindre ce qui est commun à la généralité des hommes, et non pas à l'infime minorité. Ou alors ce n'est plus du théâtre d'observation, c'est du roman d'aventures.

A côté de ce théâtre-là, dont je viens de

vous indiquer, à mon avis, les principaux caractères, je crois qu'il peut y en avoir un autre, où la fantaisie et le rêve, et l'art littéraire peuvent avoir leur large place, et qui reste le théâtre des poètes. Tout différent de l'autre, il a, néanmoins, de réelles beautés; et j'avoue qu'il me tente beaucoup. La poésie a droit de cité partout, au théâtre comme ailleurs, et il me paraît bon de s'élever parfois au-dessus des choses positives Aussi ai-je bien l'espoir de faire quelque jour une pièce en vers, où je ne mettrai à dessein que de la poésie et du rêve. »

Tant mieux.

Tous ceux qui ont entendu les vers adorables de *Phryné* savent que M. Donnay est un vrai poète. Et combien serait-il regrettable que, même pour l'étude de mœurs, où il a si brillamment réussi, ce vrai poète abandonnât définitivement la muse!...

Mais il ne l'a passagèrement délaissée que pour lui revenir avec plus d'ardeur. Car c'est

un raffiné, cet homme : et il n'ignore pas, connaissant les faiblesses et les petits mystères du cœur humain, que les infidélités et les brouilles ne font que redoubler la douceur des « recommencements ».

M. FRANÇOIS DE CUREL

M. François de Curel est un des talents les plus nouveaux, les plus compliqués et les plus indiscutés de la jeune génération dramatique. Poète capricieux et analyste profond, il porte en lui, par un rare privilège, les qualités d'idéalisme et d'observation positive qui sont indispensables au véritable dramaturge. Sa manière est souple, facile, ondoyante; et on comprend un peu qu'il lui répugne, en émettant dès aujourd'hui une série de principes, de créer pour ainsi dire des limites à sa propre fantaisie de demain.

— Je n'attache pas une très haute importance, me dit-il, aux questions de détail que

d'autres ont déjà traitées. La suppression ou la conservation du monologue ne me passionne pas, étant donné les conventions autrement importantes sur lesquelles nous devons nous appuyer pour faire du théâtre. J'approuve ceux qui veulent chasser de l'art dramatique les ficelles vieillies non indispensables, et même je les imite. Mais je ne m'illusionne guère sur la vanité d'une pareille mesure, et je n'en espère aucune rénovation déterminée.

Comparez le théâtre de Sophocle et celui de Dumas, sur ce point spécial, et cherchez les progrès qui ont été accomplis depuis deux mille ans ; ils sont à peu près nuls.

Toutefois, si l'éviction des plus choquants procédés de métier ne me paraît pas de nature à modifier bien profondément l'essence de l'art dramatique, j'espère beaucoup au contraire du rajeunissement des sujets. Le théâtre de faits a vécu, à mon avis ; nous devons donc nous appliquer à concevoir un théâtre de psychologie pure.

Sans doute nous aurons à vaincre bien des difficultés pour arriver à faire accepter par le public des œuvres inspirées de ce principe. Je l'ai expérimenté par moi-même, et la noble chute de plusieurs de mes pièces m'en a convaincu. Mais la faute n'en est qu'à moi seul; car le premier devoir d'un auteur dramatique est de connaître l'élément auquel il s'adresse, et j'avais par trop négligé ce détail.

Il va sans dire que, plus le théâtre se complique de psychologie, plus il se simplifie d'action. Ces deux éléments sont incompatibles, et ils se juxtaposent suivant une loi d'équilibre que rien ne saurait rompre. C'est pourquoi dans les pièces très mouvementées, et où les faits se précipitent, dans les mélodrames par exemple, la partie psychologique est complètement négligée.

Voilà ma pensée très nette, en ce qui concerne l'évolution dont vous vous plaisez à noter les symptômes. Aux autres questions que vous m'avez posées : Peut-on faire de la litté-

rature au théâtre? Vous préoccupez-vous de la portée sociale que peuvent avoir vos pièces? Je répondrai brièvement.

Oui, je crois qu'il est possible d'écrire une pièce proprement et de mettre dans la forme du langage une certaine recherche, et plus que de la correction. Il faut qu'une pièce puisse être lue avec autant d'agrément qu'on peut la voir représenter. Ici, d'ailleurs, nous avons de nombreux précédents, et quand ce ne serait que Racine...

La portée sociale du théâtre, maintenant? Elle est rare. Et je ne vois guère, dans notre siècle, que la question du divorce où elle se soit manifestée. Plus souvent le théâtre n'a pour résultat que d'activer un mouvement déjà ébauché par les mœurs et dont il constate avec éclat l'existence. Il ne le devance presque jamais. »

*
* *

Ci-finit la brève déclaration de M. de Curel.

Nous en contenterons-nous ? Nous y serions bien obligés si un auteur dramatique n'avait toujours un confident beaucoup plus bavard que lui-même, son œuvre, que nous allons consulter.

M. François de Curel débuta devant le public par une pièce qui s'appelait l'*Envers d'une sainte* et qui fut représentée sur la scène du *Théâtre Libre*, en 1892. Dans cette pièce, l'auteur étudiait le réveil d'une volonté mauvaise de femme, maîtrisée mais non domptée par dix-huit ans de retraite et d'abnégation. Le drame intense qui s'y déroule repose sur une donnée infiniment subtile : la fidélité d'un souvenir. L'homme que la religieuse, que la *sainte* a aimé autrefois, à qui elle a été fiancée, est-il mort en lui gardant un peu de son cœur, ou bien, absorbé par l'affection de sa femme et de sa fille, l'a-t-il oubliée? Voilà la pointe d'aiguille sur laquelle, jouant la difficulté, M. de Curel s'est plu à baser son action. On comprend, pour expliquer le caractère de ses

personnages, à quelles profondeurs d'analyse morale il doit pénétrer, et quelle habileté lui est nécessaire pour ne pas se perdre dans les détails.

L'*Invitée*, qui fut jouée au Vaudeville, il y a deux ans, posait un problème psychologique aussi curieux que l'*Envers d'une sainte*. Cette pièce nous présentait une femme séparée de ses enfants depuis de longues années et qui, les retrouvant tout à coup, après avoir tué dans son cœur tous les sentiments d'affection qui pouvaient troubler sa solitude, ne ressentait plus en elle que le désir de les aimer, sans pouvoir y parvenir. Situation cruelle, sans aucun doute, et autrement dramatique, dans sa simple vérité, que les abracadabrantes reconnaissances de la voix du sang !

* * *

Ces deux pièces, comme la dernière de M. de Curel, l'*Amour brode*, représentée récemment

au Théâtre-Français, sont certainement la meilleure profession de foi que l'on puisse exiger de lui. Elles nous conduisent loin dans l'âme humaine et nous intéressent à des sentiments très réels, mais dont la complexité avait jusqu'ici effrayé les plus hardis.

Par les *Fossiles*, d'ailleurs, dont je n'ai pas parlé à dessein, à leur place chronologique, M. de Curel a abordé indirectement l'étude sociale, et, sans condamner ni absoudre, il a mis sous nos yeux le drame intime le plus poignant qui se puisse imaginer, l'énergie sauvage aux prises avec la mort, l'honneur conventionnel d'un vieux nom en lutte avec l'honneur tout court, et les préjugés de caste triomphant finalement de tout et conduisant une famille entière de nobles jusqu'au crime.

Sans parler de la vigueur, de la virilité intellectuelle qui se révèle avec éclat dans cette œuvre, il me semble qu'en nous plaçant au point de vue particulier de la doctrine, elle doit nous intéresser au moins par un côté.

C'est que l'action est limitée à la variation plus ou moins brusque des sentiments des personnages.

Le drame proprement dit — quand drame il y a — est toujours relégué au plan épisodique. Rien d'extérieur, rien d'inattendu et de *théâtral* ne vient troubler la marche rationnelle des événements. Tout est concentré dans la nature et dans les instincts des sujets.

Cette considération a sa valeur, car si l'on a bien souvent émis le désir de voir le drame se développer de lui-même et sans secours étranger dans une pièce, c'est certainement la première fois que l'on applique ce principe avec autant de persévérance et de résolution.

M. AUGUSTE GERMAIN

De tous les auteurs dramatiques que nous avons consultés jusqu'à présent, il n'en est pas un seul qui nous ait encore parlé de la censure. Cette institution surannée est cependant l'obstacle le plus sérieux et le plus sensible qui se puisse dresser en face de l'audacieuse pensée, et l'étendue de son droit de *veto* est souvent funeste aux œuvres d'art. Aussi appartenait-il en vérité à M. Auguste Germain, qui est, en même temps qu'un très personnel écrivain de théâtre, un critique clairvoyant et un aimable confrère, de s'attaquer le premier à l'autorité établie.

Je ne crois pas que M. Auguste Germain ait

jamais eu à se plaindre personnellement de la pruderie officielle. Les ciseaux de madame Anastasie ne se sont jamais promenés sur ses œuvres, et dans les deux pièces qu'il a fait jouer à quelques années d'intervalle, la *Paix du Foyer*, au Vaudeville, et *Famille*, au Gymnase, il a pu exprimer l'intégralité de ses sentiments. On m'a conté cependant qu'il avait dû souscrire, surtout pour la *Paix du Foyer*, à certains avis aussi complaisants qu'officieux. Possible. Mais c'était là, en somme, pure courtoisie de sa part, et si l'ingérence ministérielle se bornait toujours à ces discrètes manifestations, on n'aurait vraiment pas trop à s'en plaindre. Malheureusement, il n'en est pas ainsi.

*
* *

— La censure, me dit M. Auguste Germain, est le fléau du théâtre contemporain. C'est elle qui souvent étouffe les talents nouveaux,

et qui bannit de la scène les thèses courageuses et anti-bourgeoises, et qui empêche les auteurs dramatiques d'aborder la véritable étude de mœurs.

Les censeurs sont des hommes charmants, individuellement, et qui n'auront aucun scrupule, s'ils vous rencontrent dans la rue, à vous vanter la splendeur des dessous de mademoiselle X..., et à vous engager d'un sourire polisson à les aller voir.

Pourtant, aussitôt rentrés dans le bâtiment national où ils exercent, ciseaux en mains, leur sacerdoce, les voilà tout à coup transformés en moralistes sévères et plus pudibonds que des pasteurs anglicans.

Des hardiesses de langage qu'une demoiselle du monde trouverait à peine colorées, sont impitoyablement condamnées par leur vigilante vertu; les moindres allusions politiques ou religieuses sont sabrées; quant aux idées qui pourraient avoir une portée sociale quelque peu libérale, il est plus habile à l'au-

teur, s'il tient à être joué, de ne même pas essayer de les glisser dans son œuvre.

J'ai peut-être l'air d'exagérer, mais je vous assure que je n'exagère pas. Je viens de vous indiquer exactement les limites du champ très vaste qui nous est ouvert. De sorte que nous nous trouvons pris entre deux forces également impérieuses et contradictoires. L'une, celle du public, qui nous crie : « Mais faites donc quelque chose de nouveau ; nous ne demandons qu'à vous applaudir. Nous en avons assez du théâtre qui roule éternellement sur l'adultère ! » Et l'autre, celle du gouvernement légal, qui nous dit : « Soyez de bonnes mœurs, impeccables et austères. N'attaquez jamais ni la famille, ni les institutions politiques, ni la religion, ni la propriété... A la condition de vous inspirer de ces principes, on vous accorde la plus grande liberté. »

On ne saurait montrer plus de bonne grâce dans la raillerie.

*
* *

D'ailleurs — et je suis heureux d'avoir l'occasion de le dire — supprimer l'adultère du théâtre, vu l'état actuel de nos mœurs, me paraît un peu prématuré. L'adultère est, en effet, une des formes les plus fréquentes de l'amour, et nous ne sommes pas encore au temps où l'on peut se hasarder à écrire une pièce, si sérieuse soit-elle, sans lui donner pour base — ou pour excuse — une intrigue amoureuse. Ce sont les femmes qui font les succès de théâtre, et les œuvres de discussion pure les fatiguent au lieu de les intéresser.

Tous les directeurs le savent si bien que pas un d'entre eux, aujourd'hui, n'aurait le courage de monter une comédie sans amour, même si elle se présentait à lui avec la garantie d'un nom consacré. Ajoutez donc à cette considération les sévérités de la censure, et demandez-vous — puisque famille, propriété, politique

et religion sont autant de domaines réservés — en quel milieu social, et dans quelle expression de la vie, les auteurs dramatiques peuvent être réduits à puiser des sujets d'étude. Il ne leur reste absolument que l'amour — sujet éternel, il est vrai, et d'éternelle variété — mais comme dans une union légitime ou illégitime l'amour ne peut exister que sous deux formes, l'idylle ou l'adultère, on choisit la plupart du temps l'adultère parce qu'il prête plus que l'idylle au développement dramatique et au choc des sentiments et des volontés.

*
* *

J'ajoute que l'évolution du théâtre, bien que très déterminée, ne m'apparaît point comme définitive. Nous allons actuellement avec beaucoup de décision, vers le réalisme; mais quand notre génération en aura fait assez, la génération suivante, pour changer, reviendra à l'idéalisme.

Cette fois, la route nous a été tracée par le roman, par l'école de Zola, dont Antoine a su le premier appliquer à la scène les principes généraux ; et nous commençons à marcher vers le but que le roman a poursuivi, alors qu'il s'en éloigne déjà lui-même, comme le fera le théâtre demain, pour revenir à sa formule première.

Cette conviction me rend assez sceptique, vous le comprenez, sur les résultats d'une évolution qui n'a, en somme, pour base que le goût essentiellement capricieux d'une génération. Mais je n'en apprécie pas moins, je me hâte de le dire, les œuvres qui ont été présentées depuis quelques années par un petit groupe d'auteurs nouveaux, et si je ne crois pas qu'elles doivent troubler bien profondément les lois rigides du théâtre, je les admire, je vous assure, comme tout ce qui est une vigoureuse expression d'art. »

Point ne me serait besoin de commenter ces déclarations assez explicites par elles-mêmes,

si je ne voulais appeler l'attention de mes lecteurs sur cette perpétuelle révolution des goûts dramatiques, qui s'effectue invariablement. selon M. Germain, de période en période.

Le théâtre tourne en effet autour d'un idéal, comme la terre autour du soleil, s'en approchant tantôt, tantôt s'en éloignant, et ne pouvant jamais l'atteindre; et par une route ou par l'autre, par le réalisme ou par l'idéalisme, simples moyens, ce que nous cherchons avant tout, c'est de nous élever le plus près possible du but souverain, qui est l'art pur.

Les brusques changements de direction et l'avènement des écoles nouvelles ne sont que la résultante des incertitudes de l'âme humaine, qui conçoit sa faiblesse et son impuissance, mais qui cherche toujours, courageusement, malgré tout, ce qu'elle est presque sûre, hélas! de ne pas trouver...

M. MAURICE BEAUBOURG

De tous les auteurs dramatiques qui ont été joués par le *Théâtre de l'OEuvre* — et il en est pourtant parmi eux de bien intéressants — M. Maurice Beaubourg est peut-être celui qui a affirmé, avec le plus de personnalité, son double amour pour le rêve et les abstractions psychologiques.

Par l'*Image* et par la *Vie Muette*, où il a présenté sous deux faces différentes le problème éternel et unique de l'antagonisme entre le corps et l'esprit, il a fait un visible effort pour, en se dérobant aux contingences, préciser la nécessité qui lui apparaît évidente d'un parfait équilibre dans le jeu de nos facultés matérielles

et morales. L'*Image*, c'est le triomphe de la matière sur l'âme; la *Vie Muette*, c'est le triomphe de l'âme sur la matière. Faut-il choisir? Ou bien, échappant au dilemme embarrassant, dirons-nous simplement : ni l'un ni l'autre? La solution serait plus agréable, et selon M. Beaubourg elle est possible.

— Le théâtre que je rêve, me dit-il en effet, est un théâtre d'affranchissement, un théâtre dans lequel je voudrais, en démontrant clairement que nous n'avons jamais la liberté complète — que notre corps, par exemple, soumis à toutes sortes d'accidents, appartient bien plutôt à la nature qu'à nous-mêmes — faire apparaître le besoin, la nécessité qui s'impose à nous de marcher avec ensemble à une sorte de conquête de l'individu par l'individu, et de ne jamais sacrifier, pour quelque cause que ce soit, l'esprit au corps, ou le corps à l'esprit.



« Je ne prétends pas être le premier à tenter cette tâche. Je me suis inspiré de devanciers de génie, tels qu'Eschyle, Shakespeare et Ibsen.

Eschyle, qui vivait dans un temps où les préoccupations matérielles dominaient toutes les autres, avait conçu de rétablir dans l'humanité, à sa vraie place, le rôle de la volonté. Quand, dans une de ses tragédies, il fait révéler à Oreste, dernier descendant des Atrides, — prêt à céder à la fatalité inexorable qui, suivant la légende, pousse au meurtre et aux œuvres de sang tous les membres de cette famille maudite — qu'il a en somme lui, Oreste, une personnalité, que son cerveau est une force grâce à laquelle il peut se révolter contre tout, Eschyle n'a d'autre but que d'indiquer implicitement le danger de se soumettre sans réserve à la loi des instincts.

Shakespeare naît dans une époque troublée, où l'humanité commence à se sentir vivre et se tourmente du mystère de sa propre création. Il se préoccupe lui aussi de mettre dans ses œuvres et de donner comme base à leur conception même, cette toute-puissante idée d'équilibre entre les deux principes de la vie universelle : la matière et l'idée.

Par ses pièces idéalistes — *Hamlet* en est un exemple — il chante la grandeur de la vie intérieure et la beauté sublime du rêve.

Par ses pièces matérialistes et en certains points sensuelles, comme *Cléopâtre*, il éprouve au contraire le besoin d'exalter la noblesse des instincts, et il fait dire par un de ses personnages, au cours d'une scène d'amour, cette phrase lapidaire : « Le baiser que nous échangeons dans l'ivresse de notre joie brutale, c'est la plus belle manifestation de la nature et de la vie. »

Ibsen enfin, de nos jours, a marché dans la même voie. L'idée maîtresse de son œuvre est

précisément la même que celle du théâtre d'Eschyle et de Shakespeare. Et chaque fois, qu'avec son inimitable génie le grand poète nous a initiés aux profondeurs obscures du cœur humain, c'est qu'il a voulu nous obliger à penser, ou qu'il nous a dit en substance, pour conclure : « L'homme n'est vraiment un être puissant que si la force de ses muscles peut assurer un contre-poids normal à la force de son cerveau. »

* * *

« Rien de plus logique, me semble-t-il, ajoute M. Maurice Beaubourg, que la présence de cette pensée d'équilibre dans l'œuvre des plus grands dramaturges. Conscients des transformations brusques de l'humanité et des convulsions dont elle fut secouée par les révolutions politiques ou religieuses, ils essayèrent, chacun dans la mesure de ses forces et suivant les obli-

gations du moment, de barrer la route aux croyances néfastes et envahissantes.

Eschyle combattit les tendances exclusivement corporelles du paganisme. Shakespeare, qui s'adressait à une humanité presque entièrement idéalisée au détriment de son corps par la pratique des doctrines chrétiennes, eut à agir en sens contraire. Luther et Rabelais combattirent comme lui dans le même sens. Mais le premier ne réussit qu'à modifier l'idéal de l'au-delà, sans en supprimer les effets immédiatement nuisibles, et le second, qui combattit la papauté, en laquelle il avait très lucidement deviné l'ennemi, ne fut point compris comme il devait l'être et n'a laissé qu'un nom de grand littérateur.

La Révolution de 89 eut sur les hommes une influence identique à celle de Luther. Conduite par Robespierre, qui était avant tout un penseur, elle troqua une croyance contre une autre, simplement ; et le *Dieu* du moyen-âge devint *l'Etre suprême*, sans que la religion fût

en rien changée. Si Danton, qui possédait un organisme admirable, admirablement développé et distribué, eût occupé la place de Robespierre, peut-être serions-nous aujourd'hui beaucoup plus avancés.

Car si notre société est en complète décadence, et si nous nous effrayons de voir s'aggraver de jour en jour les conflits sociaux ; et si nous sommes guettés par la dépopulation, c'est bien encore à un surmenage cérébral que nous devons tout cela. On l'a si bien compris du reste que l'on développe de plus en plus l'enseignement des exercices corporels, et que nous assistons chaque année aux sacrifices de quelques vers latins et de certaines versions grecques sur l'autel des jeux olympiques, trop en honneur jadis.

*
* *

« Pardonnez-moi de vous avoir entretenu si longuement de ces quelques idées générales.

Je devais m'y résoudre pour pouvoir vous exposer avec fruit ma conception personnelle du théâtre.

Partant de cette idée que, la plupart du temps, nous sommes, au point de vue de nos facultés matérielles et morales, des déséquilibrés, j'en conclus que nous ne sommes pas libres. Ou c'est notre vile enveloppe qui guide notre esprit, — et alors ce sont nos instincts qui nous dominent ; ou c'est notre pensée qui atrophie nos sens — et alors souvent elle nous tue. Telles sont les deux hypothèses que j'ai envisagées tour à tour dans l'*Image* et dans la *Vie Muette*.

Mais il y en a d'autres, que je me propose d'étudier prochainement. Le chantage, par exemple, sujet d'actualité. Qu'est-ce que le chantage ? Ne le pratiquons-nous pas vis-à-vis de ceux qui nous entourent, chacun dans notre sphère, chaque jour ? Et n'en sommes-nous pas victimes aussi ? Nous autres écrivains, où pouvons-nous exprimer librement nos idées ?

Pas dans un journal, sans doute, où, en nous donnant les moyens de vivre, on impose à notre pensée des limites très rigoureusement fixées. Pas dans un livre non plus, que l'éditeur nous refuse sous des prétextes sérieux ou non. Donc nulle part.

Les préjugés, les conventions sociales, les fatalités économiques, les conditions du travail, les lois, jusqu'à notre nature, tout, autour de nous, est un élément qui contribue à nous subjuguer. C'est contre cet ennemi universel et multiple que je voudrais protester par mon théâtre.

Le corps a ses besoins, l'esprit a les siens. Assurer à chacun la satisfaction de ses instincts et de ses appétits légitimes, c'est assurer à chacun la liberté. Cette liberté est mon idéal. »

Il est inutile que j'insiste sur la noblesse de ces convictions, que je suis fier de partager avec M. Beaubourg. Sans avoir jamais fait de politique militante, ce jeune écrivain, cet exquis poète est un socialiste, marchant avec les

socialistes vers un même but, mais par une route différente ; et, à en juger par les deux œuvres puissantes qu'il a déjà données, son influence sera certainement considérable sur les idées contemporaines en matière de justice et de liberté.

M. MAURICE MÆTERLINCK

Il y a dans l'œuvre de M. Maurice Mæterlinck, trop peu connu du grand public, de véritables traits de génie. A l'exemple de Baudelaire qui, suivant le mot du poète, avait créé un frisson nouveau en littérature, cet auteur a apporté au théâtre des émotions inconnues, et inventé des sources insoupçonnées d'action dramatique. Il est parvenu à faire de la vie, de l'horreur et de l'épouvante avec rien, par la seule force de son cerveau, et c'est là le rêve de tous les écrivains.

Il m'eût été en conséquence pénible de poursuivre, peut-être de clore cette enquête, sans

donner ici à M. Mæterlinck le tour de tribune auquel il a droit; aussi me suis-je décidé, malgré ma répulsion pour ces sortes d'interviews, à lui écrire.

Voici ce qu'il m'a répondu du fond de sa calme et septentrionale petite province :

« Cher Monsieur,

« Je regrette bien de n'avoir pas été prévenu plus tòt et d'être pris tout juste dans un moment où la vie m'oblige à m'absenter et à me « disperser », pour ainsi dire. Je ne pourrais donc rien vous dire qui vaille la peine qu'on le lise. J'ai écrit, il y a près de deux ans, à propos de *Solness le Constructeur*, deux articles où je parlais plus ou moins de ces choses. J'ai essayé de les compléter depuis. Malheureusement, je n'ai sous la main ni l'une ni l'autre de ces études. Au fond, je crois l'évolution dramatique très réelle, mais que tout ce qu'on dira autour d'elle n'y fera pas grand' chose. Elle obéit à des lois silencieuses et très sûres

que nos mains ou nos intelligences ne peuvent probablement pas atteindre.

« Les fleurs de l'âme humaine sont semblables aux fleurs de la terre, et nous aurions beau parler tous ensemble autour d'un rosier ou d'un lys qu'il n'en fleurirait ni mieux ni plus promptement. Il attendra patiemment que les lois de son être lui donnent l'ordre de s'ouvrir selon la forme inscrite dans les ténèbres de sa graine. »

Ce fatalisme tranquille, pour aimable qu'il soit, ne nous éclaire pas beaucoup.

Nous pourrions facilement, à la vérité, si nous voulions examiner de près les diverses pièces de M. Mæterlinck, la *Princesse Maleine*, par exemple, ou *Pelléas et Mélisandre*, ou encore *Intérieur*, dégager de leur ensemble une théorie plus ou moins vague, mais il nous paraît plus opportun, puisque nous avons eu la chance de retrouver une des deux études auxquelles fait allusion dans sa lettre M. Mæter-

linck, de la mettre tout simplement sous les yeux du public.

*
* *

« Lorsque je vais au théâtre, dit M. Mæterlinck, il me semble que je me retrouve quelques heures au milieu de mes ancêtres, qui avaient de la vie une conception simple, sèche et brutale, que je ne me rappelle presque plus et à laquelle je ne puis plus prendre part. J'y vois un mari trompé qui tue sa femme; une femme qui empoisonne son amant, un fils qui venge son père, un père qui immole ses enfants, des enfants qui font mourir leur père, des rois assassinés, des vierges violées, des bourgeois emprisonnés, et tout le sublime traditionnel, mais, hélas! si superficiel et si matériel, du sang, des larmes extérieures et de la mort. Que peuvent me dire des êtres qui n'ont qu'une idée fixe et qui n'ont pas le temps de vivre,

parce qu'il leur faut mettre à mort un rival ou une maîtresse ?

« J'étais venu dans l'espoir de voir quelque chose de la vie rattachée à ses sources et à ses mystères par des liens que je n'ai ni l'occasion ni la force d'apercevoir tous les jours. J'étais venu dans l'espoir d'entrevoir un moment la beauté, la grandeur et la gravité de mon humble existence quotidienne. J'espérais qu'on m'aurait montré je ne sais quelle présence, quelle puissance ou quel dieu qui vit avec moi dans ma chambre. J'attendais je ne sais quelles minutes supérieures que je vis sans les connaître au milieu de mes plus misérables heures; et je n'ai le plus souvent découvert qu'un homme qui m'a dit longuement pourquoi il est jaloux, pourquoi il empoisonne ou pourquoi il se tue.

« J'admire Othello, mais il ne me paraît pas vivre de l'auguste vie quotidienne d'un Hamlet, qui a le temps de vivre parce qu'il n'agit pas. Othello est admirablement jaloux.

Mais n'est-ce peut-être pas une vieille erreur de penser que c'est aux moments où une telle passion et d'autres d'une égale violence nous possèdent que nous vivons véritablement ? Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève ; il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vi-

vait en réalité d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire, ou « l'époux qui venge son honneur. »

« On me dira peut-être qu'une vie immobile ne serait guère visible, qu'il faut bien l'animer de quelques mouvements et que ces mouvements variés et acceptables ne se trouvent que dans le petit nombre de passions employées jusqu'ici. Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe. La plupart des tragédies d'Eschyle sont des tragédies immobiles. Je ne parle pas de *Prométhée* et des *Suppliantes* où rien n'arrive ; mais toute la tragédie des *Choéphores*, qui est cependant le plus terrible drame de l'antiquité, piétine comme un mauvais rêve devant le tombeau d'Agamemnon, jusqu'à ce que le meurtre jaillisse comme un éclair, de l'accumulation des prières qui se replient sans cesse sur elles-mêmes.

« Examinez à ce point de vue quelques autres des plus belles tragédies des anciens : les *Euménides, Antigone, Electre, OEdipe à Colonne*. « Ils ont admiré, dit Racine dans sa préface de *Bérénice*, ils ont admiré l'*Ajax* de Sophocle, qui n'est autre chose qu'Ajax qui se tue de regret à cause de la fureur où il est tombé après le refus qu'on lui a fait des armes d'Achille. Ils ont admiré le *Philoctète*, dont tout le sujet est Ulysse qui vient pour surprendre les flèches d'Hercule. L'*OEdipe* même, quoique tout plein de reconnaissances, est moins chargé de matière que la plus simple tragédie de nos jours. »

« Est-ce autre chose que la vie à peu près immobile? D'habitude, il n'y a même pas d'action psychologique, qui est mille fois supérieure à l'action matérielle et qui semble indispensable, mais qu'ils parviennent néanmoins à supprimer ou à réduire d'une façon merveilleuse, pour ne laisser subsister d'autre intérêt que celui qu'inspire la situation de l'homme dans l'univers. Ici, nous ne sommes plus chez

les barbares, et l'homme ne s'agite plus au milieu de passions élémentaires qui ne sont pas les seules choses intéressantes qu'il y ait en lui. On a le temps de le voir au repos. Il ne s'agit pas d'un moment exceptionnel et violent de l'existence, mais de l'existence elle-même. Il est mille et mille fois plus puissantes et plus vénérables que les lois des passions; mais ces lois lentes, discrètes et silencieuses, comme tout ce qui est doué d'une force irrésistible, ne s'aperçoivent et ne s'entendent que dans le demi-jour et le recueillement des heures tranquilles de la vie. »

*
* *

On aurait quelque droit d'estimer cette doctrine dramatique plus qu'originale et même impraticable, si M. Mæterlinck n'avait déjà prouvé, et à maintes reprises, qu'elle peut inspirer des œuvres réellement puissantes.

Je crois cependant que les conditions et les



nécessités matérielles du théâtre moderne s'opposeront encore longtemps à l'avènement d'un art absolu par lui-même et débarrassé de toute action.

Le concept du théâtre statique m'apparaît comme une belle formule théorique, dont il est peut-être possible, par la lecture, de faire goûter les jouissances au dilettante isolé dans son cabinet, mais qui est incompréhensible, au moins momentanément, à l'âme plus simpliste de la foule.

L'idéal de cet art concentré — et voici où les deux tempéraments un peu scandinaves de M. Mæterlinck et de M. Rodenbach se joignent sans l'avoir cherché — ce serait le *théâtre muet*.

Oui, le *théâtre muet*. C'est très sérieusement que je le dis, et je ne voudrais pas que l'on pût m'accuser de railler. Je ne vois qu'un mime de génie capable de rendre dans toute sa délicatesse et sa ténuité, par des jeux de paupières, des froncements de sourcils ou des crispations de doigts, l'agitation heureuse ou cruelle de

l'individu *intérieur*. J'ignore, du reste, sur ce point, l'avis de M. Mæterlinck lui-même ; mais, quoiqu'il n'ait jamais exprimé formellement cette pensée, je serais fort étonné qu'il la désapprouvât.

M. JEAN JULLIEN

Quand, en 1889, le Théâtre-Libre eut le courage de jouer l'*Échéance*, un acte de M. Jean Jullien, il y eut dans presque toute la critique parisienne un véritable concert de dédains et d'exclamations. Les uns jugeaient l'*Échéance* comme une « bluette blagueuse », les autres y voyaient une « brutalité naïve et voulue » ; quelques-uns la traitaient — suprême injure ! — de « mauvais Becque », de « Becque faisandé », d'ordure, d' « énormité ordurière », d' « acrobatie psychologique »... et que sais-je encore? En réalité, bien peu avaient compris et senti le talent profond de M. Jullien.

Quelle était donc cette œuvre de début?

Quelle intention l'auteur y avait-il mise? Il avait essayé de traduire le tumulte d'une âme, il avait voulu montrer la pensée vivant et agissant seule, sous l'effet d'événements si terribles et contradictoires, quoique vrais, qu'ils semblent défier la raison de l'homme ; il avait voulu la mettre en scène, non plus à l'aide de confidents, de personnages épisodiques, ou par un froid récit, mais telle que le cerveau qu'elle gouvernait l'avait conçue.

L'*Échéance* était, en somme, le premier essai de ce *Théâtre vivant*, pour lequel M. Jullien a mené pendant plusieurs années une si ardente campagne, et qui lui a déjà coûté tant de sacrifices, comme il le déclare lui-même quelque part.

« — Pourquoi, lui demandait un prince de la critique, ne faites-vous pas du vaudeville? Vous pourriez arriver facilement à vous y créer une jolie place, et ça vous rapporterait de l'argent.

« Je lui répondis — nous raconte l'auteur

dramatique — qu'il y a tantôt dix ans j'avais abandonné pour la littérature une situation lucrative ; que, sachant à quelle misère je me vouais, j'avais renoncé à me créer un foyer ; que le peu que je possédais, je l'avais dépensé pour le triomphe de mes idées, et que certes je n'avais pas fait tant de sacrifices dans le but de disputer à MM. Bisson, Toché ou Grenet-Dancourt les rayons de leur gloire. Il haussa les épaules en murmurant que je n'étais pas de mon siècle. Mais en pensant tout bas « quel imbécile ! », il avait peut-être raison ; ma foi, tant pis ! C'est donc en pleine connaissance de cause, après mûres réflexions, point du tout malade, comme tenteraient de l'insinuer certains critiques, à quelques années de la quarantaine, âge auquel on n'est plus fait pour les farces de collège, et où l'on a déjà une certaine expérience de la vie, que je présente au public mes essais de *Théâtre vivant.* »

Pour permettre au lecteur de le concevoir, ce *Théâtre vivant*, si admirable aux yeux de

M. Jullien qu'il l'a fortifié et consolé dans les plus douloureuses crises, il faudrait avoir le talent de M. Jullien lui-même. Il faudrait pouvoir analyser en détail ce drame poignant : *la Mer*, où le vigoureux auteur a appliqué, en des scènes uniques et complètement nouvelles, ses rigides théories d'art. Il faudrait, en un mot, savoir fournir en quelques lignes la synthèse de plusieurs volumes qu'il a écrits sur la matière. Je crois moins imprudent de me borner à rapporter ses idées sur l'essence même, sur la pensée fondamentale du théâtre.

*
* *

— Il est indispensable, dit M. Jullien, de considérer dans la vie, non la seule action sensible, mais aussi celle qui ne tombe pas sous les sens; car penser c'est agir. A la force qui imprime le mouvement s'oppose aussi la force qui l'arrête; au *sentiment* qui pousse l'homme, la *raison* qui le retient ramène l'individu sur

lui-même. Et c'est de ce conflit, de ce drame de conscience concomitant avec le choc extérieur des passions que doit jaillir, sans autre dissertation, l'idée dramatique. C'est du moins ainsi que l'entendaient les vrais maîtres.

Par conséquent, l'action d'une pièce se compose des manifestations de vitalité perçues par les sens du spectateur et de celle que perçoivent seulement l'intelligence, la conscience et le cœur, sans que l'auteur accorde plus à l'un qu'à l'autre. En effet, s'il préfère flatter les yeux, il tombe dans le spectacle et développe le décor; la mise en scène le continue au détriment de l'idée; s'il insiste sur l'intellectualité, il s'enfonce dans d'obscures abstractions; et l'excès de sentimentalité le conduit droit aux sensibleries du mélodrame, attendrissantes seulement pour ceux qui sont fermés à l'art.

Comment l'artiste dose-t-il sûrement ces divers éléments? A-t-il recours aux artifices de l'habileté ou aux formules recommandées par les différentes écoles? Non, il s'efforce tout

simplement d'unir, dans ses personnages, les éléments d'action en une harmonie humaine et vivante, et par cela se montre véritablement dramaturge. Ces éléments de l'action, d'ailleurs, ne sauraient être maintenus dans un équilibre stable par les suppositions ingénieuses, même si vraisemblables, pas plus que par les formules étroites et partiales d'une école ; et il serait tout aussi arbitraire de vouloir établir entre eux une proportion mathématique ou géométrique qui n'existe que par hasard dans la vie.

Comment alors l'auteur peut-il mettre des personnages humains en mouvement ? En négligeant, autant que possible, le moteur *extérieur*, la *ficelle* dont les gens du métier ont fait presque l'unique ressort de l'action, la *ficelle* qui transforme les héros en simples pantins, et en recherchant de préférence le moteur *intérieur*, volontaire, raisonné ou instinctif, qui fait de son héros un homme. Il s'applique moins à ménager les effets qu'à élucider des

idées, et moins à embrouiller l'intrigue qu'à développer des caractères. L'auteur n'est, du reste, pas maître de ses personnages. Ce sont ses *personnages qui sont maîtres de lui.* »

Le théâtre que rêve M. Jullien est donc le théâtre psychologique, ou plutôt le théâtre d'idées, comme, par exemple, celui de M. de Curel. Avec son rare talent d'écrivain, il a réussi, durant ces dernières années, à en formuler la théorie. Avec son œuvre de dramaturge, il l'a fait triompher dans l'application.

*
* *

Il ne faut pas se dissimuler, en effet, que les pièces comme le *Maître*, ou comme la *Mer*, que j'ai citée plus haut, ont eu et auront encore sur le théâtre contemporain une influence prépondérante. Les drames intenses et poignants qui s'y jouent, sans choquer en aucune façon les lois usuelles de la réalité, entrent en nous sans effort et nous amènent à l'émotion, à l'angoisse

beaucoup plus vite que ceux dont les banales complications réclament, pour être acceptées par nos esprits, le concours de notre indulgence et de notre bonne volonté. Les caractères y sont dessinés d'un crayon violent et rude, mais point caricaturés involontairement par l'exagération. L'entre-heurt des volontés et des sentiments dans la même âme, la fluctuation des pensées selon les moments, les états, ou les puissances extérieures, y sont observés et respectés. Le détail y est indiqué avec sobriété et justesse...

Toutes ces qualités, qui résultent moins d'un don naturel que d'une patiente étude et d'un travail acharné, classent sans conteste M. Jean Jullien parmi les maîtres du théâtre nouveau.

M. GEORGES ANCEY

Écrivain dramatique de race, amoureux des œuvres complètes, soutenues et équilibrées, réaliste au sens noble de ce mot et profondément poète, tel est, sommairement esquissé dans son tempérament littéraire, M. Georges Ancey. Les œuvres qu'il a déjà données sont des œuvres personnelles, écrites dans l'indépendance d'une inspiration vigoureuse, et hors des chaînes d'un système trop tôt arrêté; mais elles plaident toutes d'elles-mêmes en faveur d'un théâtre qui a déjà trouvé bien des avocats, et qui n'est autre que le théâtre *vrai*.

J'ai commencé par dire, en effet, que M. Georges Ancey était un réaliste, et, à mon sens,

rien n'est plus exact. Mais je ne veux pas insinuer par là que son talent se plaise à scruter exclusivement les basses réalités.

La *Dupe*, *Grand'-Mère* et les *Inséparables*, qui forment le plus gros de son bagage dramatique, n'offrent aucun exemple de cette franchise crue, qui a fait tenir en mépris, — à tort d'ailleurs, — par certaines gens, la manière brutale du Zola de l'*Assommoir* et de *Germinal*. M. Georges Ancey se tient dans un réalisme élevé, mais dans un pur réalisme. Il aime l'exactitude des personnages et des détails, et surtout l'exactitude des sensations et des états.

Son ambition, somme toute, serait de donner, par ses pièces, la large impression que donne à la lecture le roman de Balzac ; l'agitation fièvreuse de l'homme d'argent, la douleur ou la joie de l'aventure amoureuse, la tristesse uniforme des petits qui se sont résignés... Une puissante senteur, dans toute l'œuvre, de vérité et de vie.

Je suis convaincu, pour ma part, avec M. An-

cey, que le théâtre réaliste est le seul où cette conception puisse être appliquée. Et, — ceci pour répondre à une objection souvent formulée, — les derniers défenseurs de l'héritage de M. Scribe ont beau se démener : ils n'empècheront pas que ce soit de la nature toute nue que se dégage la plus grande somme de poésie.

M. Ancey n'ignore pas que les difficultés se multiplient devant l'auteur ainsi déterminé à suivre sa route. Mais les obstacles ne le rebutent pas, au contraire ; il est de cette bonne race d'écrivains que la lutte excite et fortifie, au lieu de les abattre. Sans règles, sans théories, sans aucune idée préconçue et tyrannique, quand il a choisi son sujet et la façon dont il doit le traiter, il s'acharne à réaliser ce qu'il a rèvé. Le plus souvent, il y arrive. Et si le public n'accueille pas toujours ses œuvres avec la faveur qu'elles méritent, M. Georges Ancey a du moins la satisfaction de se dire qu'il ne s'est point abaissé à des concessions.

*
* *

— Ce qui est à mes yeux une détestable manière de procéder, me dit le jeune auteur dramatique, et je ne mets en cause ici que les écrivains désireux et capables de faire véritablement du théâtre de mœurs, c'est de ne mettre à la scène que des cas extraordinaires, que des exceptions. Je pourrais vous citer telle ou telle pièce à succès, au fond de laquelle il n'y a qu'une histoire isolée, très dramatique en elle-même sans doute, mais qui ne peut en aucune façon s'appliquer à la généralité des hommes. Or, tout est là, tout l'art et tout le mérite : se tenir dans les généralités.

Aborder un sujet et l'épuiser, en trois actes ou en cinq actes ; répéter constamment la même chose, rappeler sans cesse aux cerveaux la même idée, sans lasser les oreilles ni la vue du spectateur, et faire de cet ensemble de raisonnements, de répliques et de discussions une œuvre solide et cohérente, dont l'intérêt se

soutienne sans interruption, c'est une tâche, croyez-le, beaucoup moins facile qu'on ne le pourrait croire.

Ainsi, combien de pièces a-t-on écrites sur le mariage? Le nombre en est incalculable. Je crois même que tout le théâtre moderne roule sur ce sujet si éternellement semblable et pourtant si divers. Or on n'a jamais cherché à fixer dans une œuvre le caractère essentiel, poignant de cette institution, et en lequel se résume en somme tout le caractère de l'humanité : le désir de ce qu'on n'a pas ou de ce qu'on ne peut avoir.

Ces deux êtres qui s'aiment, et qui vivent ensemble, pourquoi sont-ils malheureux? Pourquoi le sont-ils encore, s'ils se quittent? Éternel ondoiement de notre vouloir et de notre nature, qui est de tous les temps, de tous les pays et de toutes les sociétés. Voilà, en quelques mots, si je faisais une pièce sur le mariage, quelle direction bien déterminée je voudrais lui donner.

C'est de la prétention beaucoup, je ne me le dissimule pas. Mais si j'émets celle de *tenter*, je n'ai point par avance celle de *réussir*.

Du reste, j'ai plusieurs pièces sur le chantier actuellement, et si je ne parviens point à les terminer, c'est que je me heurte à des obstacles sans cesse renaissants. Voulant très résolument rester, comme je vous l'ai dit, dans les généralités et ne jamais entrer dans l'anecdote, j'éprouve souvent la plus grande peine à combler les *trous* qui se creusent sous mes pas. Tant que je n'ai pas de matériaux à ma convenance, je les laisse vides, ces trous ; et je ne présente au public que ce qui me plaît, à moi, d'abord.

C'est vous dire que j'ai la production difficile. A ceux qui pourraient m'en faire reproche, je répondrai que, sans en être fier, je n'en suis pas honteux. Je connais des maîtres qui ont le travail lent et rude et qui n'en font pas moins des chefs-d'œuvre. Je ne dis point cela pour essayer d'entrer en ligne avec eux ; c'est

plutôt pour rappeler, comme disait Molière, notre maître à tous que, dans ces matières-là, *le temps ne fait rien à l'affaire.* »

Il est permis de parler ainsi quand on a écrit les *Inséparables,* qui évoquent par tant de côtés — surtout par les bons — la grande comédie classique, et dont les caractères sont si profondément et si nettement burinés. Nous avons perdu l'habitude aujourd'hui, Dieu merci, de juger l'œuvre d'un écrivain au nombre de volumes qu'elle forme et nous daignons considérer Flaubert comme un grand homme malgré qu'il n'ait laissé que *Salammbô* et *Madame Bovary.*

Donc, si dans la pièce qu'il termine actuellement — une pièce sur le mariage — M. Georges Ancey réussit à nous procurer l'ampleur d'impression qu'il a rêvée, nous lui serons reconnaissants d'avoir su attendre, et de n'avoir point hâté la gestation de son œuvre au risque d'en faire un avorton.

M. HENRY BECQUE

Pourquoi des esprits méchants ont-ils fait à M. Henry Becque une réputation de barbon hirsute et bourru, d'ours inabordable dans sa tanière? J'ai été accueilli dans sa maison avec une affabilité aussi sincère et aussi simplement cordiale que partout ailleurs, et j'ai pu constater que ce soi-disant misanthrope, autour duquel ont évolué tant de jalousies et comploté tant de basses rancunes, n'a conservé de ses épreuves et de ses glorieuses défaites littéraires qu'un souvenir plein d'indulgence et de résignation.

Si pourtant jamais quelqu'un eut sujet de récriminer contre l'injustice de ses contempo-

rains, c'est à coup sûr M. Henry Becque.

Il a fait deux pièces, les *Corbeaux* et la *Parisienne*, qui sont deux chefs-d'œuvre complets, et qui, si elles ne servent pas de modèle direct à l'art jeune et fécond, en constituent tout au moins, pour ainsi dire, le pivot.

Or, quand ces pièces furent jouées, elles tombèrent à plat. Il se trouva à peine une élite, et une élite parmi l'élite, pour les comprendre. Ce fut un désastre.

Où chercher les causes de ce phénomène? Dans l'éducation encore imparfaite du public? Dans l'élévation même de l'œuvre, inaccessible à beaucoup de cerveaux? Oui peut-être — soyons franc — du moins en partie. Mais il ne faut pas s'y tromper : s'il y avait dans les *Corbeaux* trop de dures vérités pour que le monde se résignât à les accueillir, la chute de la *Parisienne* fut surtout le résultat d'une abominable intrigue de coulisses, d'une coalition entre directeur et cabotins. On se ligua pour démolir hypocritement une œuvre d'autant plus haïe

et redoutée qu'elle était grande et qu'elle affirmait, au détriment des autres, une puissante personnalité.

M. Henry Becque souffre beaucoup plus au fond d'avoir été la victime de ces ignominies, que d'avoir vu pendant longtemps méconnu son grand talent de dramaturge et sa sincérité de moraliste. Mais son honnêteté seule a été écœurée par l'indigne trahison. Comme écrivain, il est resté, malgré tout, ce qu'il fut toujours : ardent devant le philistin ennemi, scrupuleusement sincère dans l'expression de sa pensée, impartial dans la critique, ferme comme un roc dans ses convictions.

Quant au bruit qui court les rues sur son compte, que son cœur déborde d'amertume et de rancune, qu'il aime dauber sur les confrères, qu'il est *rosse*, en un mot — on l'a dit et on l'a écrit — c'est une pure calomnie. Paternel envers les jeunes, chez qui il sait reconnaître le talent, M. Henry Becque applaudit avec un enthousiasme qui n'est pas joué au succès de tous

ceux qui le méritent. Donnay, Ancey, Curel, Jullien et d'autres encore savent fort bien à quoi s'en tenir sur la *rosserie* de ce grand aîné qui n'a jamais pensé qu'à les encourager et à les soutenir dans leurs luttes.

Mais laissons là ces histoires répugnantes, où la dignité humaine apparaît en si triste posture. Et venons-en à l'objet plus haut de nos préoccupations, à cet art dramatique tant galvaudé par ceux-là mêmes qui se sont proclamés ses défenseurs, et auxquels M. Becque, par la seule force de ses pièces tombées, a porté un si rude coup.

* * *

— La lutte est un peu apaisée aujourd'hui, me dit M. Becque, et dans le calme relatif qui s'établit, nous pouvons compter une à une toutes nos conquêtes. Autant par le choix des sujets, la simplicité de l'action, la psychologie des personnages, que par les perfectionnements de la

mise en scène, et l'exactitude de reconstitution des milieux, il nous est permis de constater que le théâtre moderne a enfin rompu avec ce théâtre caduc, dont l'invention et la convention formaient tout le fond. Nous avons maintenant des pièces, — *Amants*, pour n'en citer qu'une, — qui résument dans un ensemble à peu près complet tous les progrès amenés, à force de travail et de ténacité, par le *Théâtre Libre* d'Antoine.

Tous ces progrès étaient-ils nécessaires? Sans doute. Je dis même plus : ils étaient inévitables. Cependant il faut veiller à ce qu'ils ne se développent pas au détriment les uns des autres ; et que la mise en scène, par exemple, ne gêne pas l'action dramatique ou psychologique d'une pièce. Je sais que sur ce point je suis en désaccord avec tous les directeurs — ce n'est pas la première fois. — Ces messieurs estiment qu'il est indispensable, pour qu'une œuvre soit goûtée, de la monter luxueusement, avec de nombreux décors et même, si possible,

avec des trucs nouveaux. Moi, j'estime au contraire que toutes ces influences extérieures rabaissent, diminuent l'œuvre et écrasent la personnalité de son auteur. Racine, Molière et Corneille ne se sont jamais préoccupés de la mise en scène qui, à leur époque, était un art inconnu, et ils n'en ont pas moins laissé des chefs-d'œuvre. Le décor trop beau est plutôt une erreur ; il figure le costume brillant sous lequel se masque la faiblesse d'un personnage. Et l'austérité dans l'ambiance est, à mon avis, une des conditions les plus favorables à la mise en valeur d'une belle pièce.

La question des interprètes a également sa haute importance. Dans les pièces secondaires comme les nôtres, — n'oublions pas que c'est M. Becque lui-même qui parle — un artiste de talent, qui sent bien son rôle, est précieux et nécessaire. Dans les pièces de premier ordre, il l'est moins ; et d'ailleurs, il reste toujours inférieur à l'œuvre, parce qu'il est malgré tout comédien, et qu'il n'a pas le courage de sacrifier

un effet facile à la vérité du personnage qu'il représente.

*
* *

« Ah! la vérité, la vérité! Elle est tout le secret de l'immortalité des chefs-d'œuvre! Mais on n'arrive jamais à la rapporter fidèlement; il y a toujours une part de fiction et de convention dans ce que l'auteur le plus consciencieux met à la scène.

Le travail de la jeune génération porte cependant ses fruits. Les lois du théâtre, à vrai dire, n'existent plus. Tout cet arsenal de règles, de défenses et de limites que les docteurs avaient exprimé des grandes comédies du dix-septième siècle, on l'a oublié. On le repousse... Et voilà ce qui est beau, voilà ce qui me réjouit, moi! C'est précisément ce qui navre les autres. C'est de voir les nouveaux faire du théâtre à leur guise, à leur fantaisie. Se moquer de toutes les conventions, rejeter tous les prin-

cipes, et produire quand même des œuvres d'art! Oui, c'est bien là le caractère puissant de cette évolution — plus sensible peut-être parce que, grâce à l'initiative de quelques audacieux, les talents inconnus ont des facilités pour se manifester — oui, ce qu'il y a de grand et de noble dans ce large mouvement de combat, c'est la destruction de tout ce qui lie ou emprisonne la pensée, c'est la marche en commun vers un art affranchi et indépendant, le seul concevable à la vérité, puisque l'art, sous toutes ses formes, n'est que la plus pure expression de la liberté. »

Je crois devoir limiter ici, pour rester dans le cadre que je me suis imposé, le compte-rendu d'un entretien dont j'ai retiré pour ma part agrément et profit, et où ont été effleurées bien d'autres questions passionnantes de doctrine ou de littérature. Je ne veux pas néanmoins clore ce trop succinct chapitre sans adresser à M. Henry Becque l'hommage public de mon admiration et de ma sympathie.

M. GEORGES DE PORTO-RICHE

Encore un poète — et des plus délicats certes — qui ne comprend le théâtre que dans la vérité. Avec M. Georges Ancey, dont le tempérament paraît assez proche du sien, il croit que la poésie est parfaitement conciliable avec les nécessités du théâtre de mœurs, mais à la condition, toutefois, de se dégager d'elle-même, naturellement, d'une pièce, et de ne point faire l'objet de la préoccupation constante de l'auteur, au détriment de la partie observation, qui est la principale.

Après toutes les opinions qu'ont bien voulu nous faire entendre ici les plus grands auteurs d'aujourd'hui et de demain, il serait presque

fastidieux d'insister sur cette prédilection pour le théâtre vrai, que M. de Porto-Riche partage avec tous ses confrères. Il est bon, toutefois, de savoir que ce qu'il souhaite de chasser avant tout du théâtre, c'est l'intrigue de faits, inconsciente réminiscence mélodramatique qui dépare et déprécie la plupart des œuvres où elle se glisse.

M. de Porto-Riche n'a certainement pas la prétention de mettre à la scène l'étude pure et sèche, le tableau sans cadre, où le spectateur ne pourrait recueillir — et encore à la condition de la vouloir énergiquement — qu'une délicate sensation d'art. Ce serait à l'heure actuelle de la puérilité. Le public n'est pas habitué suffisamment « à aller dans un théâtre comme il va dans un musée », selon une expression de M. Jullien. S'il assiste à une pièce quelconque, vaudeville, drame ou comédie, c'est uniquement pour se distraire. Et on l'étonnerait fort, j'en suis sûr, si on lui apprenait que, selon le vœu des auteurs dramatiques, il

doit s'efforcer d'éprouver autre chose, en écoutant de belles œuvres, qu'une impression de délassement passager. Il y a des pièces sérieuses comme il y a des livres sérieux. C'est à chacun de choisir selon son goût et d'établir une différence entre l'esprit raffiné de Grimsel et la farce grossière de Boquillon.

Ne pouvant donc échapper à cette impérieuse et primordiale loi de faire du théâtre *intéressant*, M. de Porto-Riche songe surtout à en affaiblir, à en restreindre les conséquences. Il souhaite que le *fait*, que l'*action* soit évincée *peu à peu* de la scène et que, par une sévérité progressive, on arrive un jour à lui en interdire presque absolument l'accès. Et d'ailleurs, je ne puis mieux faire à ce sujet que de reproduire ici une lettre qu'avec une grande obligeance il m'a adressée.

— Je n'appartiens à aucun clan, m'écrit M. de Porto-Riche. Je me fiche de toutes les écoles, et j'admets les pièces de tout genre, pourvu qu'elles soient bien faites et artistiques,

c'est-à-dire claires, logiques, prouvant ce qu'elles veulent prouver, sincères et écrites dans une bonne langue.

« Cependant ma préférence est acquise depuis longtemps aux œuvres qui contiennent le moins possible d'incidents et le plus possible d'humanité. La *Chance de Françoise*, qui fut présentée il y a douze ans à la Comédie-Française, et *Amoureuse*, qui fut donnée, il y a cinq ans, à l'Odéon, sont un effort dans ce sens. D'ailleurs cette préférence est aussi celle de presque tous les auteurs nouveaux : Becque, Lemaître, Curel, Donnay, Rod, etc., etc. Tous, nous rêvons d'écrire des comédies émouvantes, et sans événements! Mais la chose est plus facile à souhaiter qu'à réaliser. Racine lui-même, le plus profond auteur dramatique (j'espère ne froisser personne), n'a pu se passer *de faits*.

« Si, au troisième acte de *Phèdre*, Thésée n'arrivait pas à point, accidentellement, fortuitement, par la volonté seule du poète, la

pièce serait tout autre, et le théâtre compterait peut-être un chef-d'œuvre de moins. »

M. de Porto-Riche considère donc avec raison que le critérium le plus sûr pour juger une pièce c'est de savoir si elle dit ce qu'elle veut dire ; si les caractères des personnages sont bien posés et définis dans leurs détails, leur complexion et même leurs contradictions fatales ; si la pensée intime de l'œuvre apparaît nettement aux yeux de tous, et si en un mot une morale s'en dégage. Le théâtre étant un des instruments de critique sociale des plus précieux, il manque son but et se déshonore s'il ne vise qu'à être, pour ainsi dire, un joujou moral.

*
* *

A ce point de vue, on peut se réjouir du marasme dans lequel est tombée depuis quelques années cette pantalonnade informe et révoltante qui s'appelle le café-concert. Malgré réclames

savantes et innovations inouïes, les recettes se rétrécissent de semaine en semaine ; le public parisien abandonne enfin les goûts qu'il avait momentanément empruntés à la soldatesque provinciale ; et les contorsions stupides du chanteur comique ou les diamants de la belle Otero ne le passionnent pas plus aujourd'hui que la première colique du pape. Quant aux dessous des jambeuses, parlantes ou muettes, ils ont fait leur temps. Si l'on a envie de voir des mollets... on va ailleurs.

Ce phénomène de décadence rapide est le symptôme, le prélude d'une tranformation profonde. Il n'y a pas d'effets sans cause.

Si l'on est dégoûté à l'heure actuelle des ignobles platitudes qui se débitent chaque soir dans vingt salles de Paris, c'est que l'esprit de la masse se retourne insensiblement vers des plaisirs plus élevés. On a reconnu le vide de ces farces crapuleuses — où se combinent en égale proportion deux éléments qui ont eu trop longtemps le privilège de faire recette :

la bêtise et la pornographie — et qui ne procurent au fond aucune satisfaction, ni matérielle, ni morale.

* * *

Mais revenons à M. de Porto-Riche, car aussi bien dans un article qui le concerne spécialement, nous faut-il au moins parler de son œuvre.

La *Chance de Françoise*, dont l'auteur nous parle lui-même, fut jouée au *Théâtre Libre* après avoir été refusée par la *Comédie-Française*. Et ce ne fut pas là un des moindres mérites d'Antoine. M. de Porto-Riche étudiait dans cette pièce, avec beaucoup de subtilité, le roman psychologique corrélatif à celui d'une destinée féminine; et il appelait l'attention sur lui par la rare perfection de sa forme littéraire, par la profondeur évocatrice de ses pensées, toujours d'apparence simple. Il n'arriva néanmoins à conquérir la réputation qui est aujourd'hui la

sienne qu'en faisant jouer à l'Odéon, il y a quelque cinq ans, *Amoureuse*, pièce en vers qui fut fort appréciée, autant pour l'étude de mœurs qui en faisait le sujet, que pour la belle inspiration poétique qui l'avait ciselée.

M. de Porto-Riche a sa place, en somme, parmi les meilleurs auteurs du théâtre contemporain, et il ne tardera pas, il faut l'espérer, à fournir de nouveau au public l'occasion de lui manifester son approbation.

M. MAURICE BONIFACE

M. Maurice Boniface s'est signalé à l'attention du public par trois pièces, la *Tante Léontine*, la *Crise* et les *Petites Marques*, qui ont été jouées à peu d'intervalle au Théâtre-Libre. Il serait certainement curieux de les analyser ici et d'examiner par quelles particularités elles se différencient des pièces de la même famille, je veux dire de celles qui ont été inspirées par le même esprit d'observation et de vérité. Malheureusement, une étude de ce genre nous entraînerait beaucoup trop loin et donnerait, d'ailleurs, une tropgrande place à des réflexions personnelles qui doivent céder le pas à celles de l'auteur. Bornons-nous donc à quelques

considérations générales dont le fond même des œuvres de M. Boniface nous fournit le sujet.

M. Boniface est un ironiste violent, cruel parfois, mais mesuré. Il a la plume facilement mordante, et quand il s'attache aux ridicules bourgeois, il écorche souvent à force de donner des chiquenaudes. Il ne faut pas se tromper, néanmoins, sur le tempérament de cet écrivain. L'observation de la vie telle qu'elle est, ne l'a pas rendu hypochondriaque. Il sait rester gai — qualité rare. Et suivant une jolie expression d'Antoine, il a la « rosserie drôle ». C'est la caractéristique de son talent, et je crois qu'elle tient plutôt à sa joyeuse humeur et à sa bonne santé qu'à un système.

Car, de système, il n'en a pas, à exactement parler. Et voici quelques lignes où il explique pourquoi.

« Partageant en cela l'opinion de plusieurs de mes éminents confrères, m'écrit M. Boniface, je suis persuadé qu'un auteur, un pro-

ducteur n'a aucune qualité pour essayer de déterminer le sens général du mouvement dramatique auquel il se trouve appartenir. L'impartialité d'appréciation, en pareil cas, est toujours inconsciemment troublée par des préférences subjectives, et un grand principe, d'ailleurs, dit que la Partie ne peut juger le Tout. Cette fonction extérieure — et supérieure — me paraît être le rôle exclusif de la Critique. Elle seule juge, résume, conclut, prédit, — avec une autorité que ne sauraient avoir ceux qui s'enferment dans l'étroit horizon d'une création personnelle.

La seule contribution valable qu'un auteur puisse apporter à votre enquête, c'est — corollaire naturel de ce qu'il a fait — l'énoncé de ses théories d'art particulières. Je vous répondrais bien volontiers sur ce point, si je pensais avoir aussi des choses intéressantes et originales à vous dire ; mais je suis de ceux qui croient que les lois du théâtre sont à peu près immuables ; et ce que, pour ma part, je n'aime

pas dans la génération qui nous a précédés, — Scribe, Augier, Dumas fils, — ce ne sont pas les théories d'art : ce sont les œuvres: Par contre, c'est plus à cause de ses pièces que de ses systèmes d'esthétique que je goûte vivement la génération actuelle. J'y admire en première ligne Becque, dont je crois que, plus ou moins consciemment, nous procédons tous. »

Voilà qui est écrire — et écrire brillamment — pour ne rien dire. Mais c'était bien, à la vérité, l'intention de M. Maurice Boniface, et les raisons qu'il invoque sont assez bonnes pour que sa réserve soit comprise — bien que regrettée.

Je suis, néanmoins, heureux d'avoir pu intercaler, si rapidement que ce soit, dans ces pages le nom d'un artiste qui, ayant déjà conquis toute l'élite intelligente de son temps, saura, certainement, à la première occasion propice, s'emparer de l'esprit de la foule.

M. ANTOINE

Nous savons à présent quel grand pas a fait, sous l'effort de la jeune génération, le théâtre. Je ne froisserai personne en affirmant que les auteurs n'ont pas été les seuls promoteurs de cette marche en avant. L'initiative d'un jeune audacieux, il y a dix ans tout à fait inconnu, leur a été d'un puissant secours. A telles enseignes même que si cet audacieux, que si Antoine — car c'est de lui qu'il s'agit — que si Antoine n'avait pas tenté l'héroïque folie de fonder son Théâtre-Libre, combien de ceux qui sont aujourd'hui classés parmi les meilleurs, n'auraient pas encore vu le feu de la rampe! Aurions-nous Curel? Aurions-nous Jullien? Bo-

niface ? Et Ancey et tant d'autres ! Il est permis d'en douter. Et s'il serait exagéré de dire qu'Antoine a été le créateur du Théâtre contemporain, il n'est pas suffisant, je crois, de reconnaître qu'il lui a rendu des services. En réalité, il l'a découvert, et il l'a révélé.

Mon Dieu, je sais bien que sans lui l'évolution, qui était fatale, se serait tout de même opérée. Antoine n'a été que l'homme du moment. Mais il y a toujours un certain mérite à être cet homme, le Destin n'ayant pas coutume de venir chercher par la main ceux qu'il a l'intention de favoriser. Et j'ai dans l'idée que si Antoine n'avait pas eu un tempérament privilégié et naturellement artistique, il serait sans doute encore employé à la Compagnie du gaz, qui n'est pas précisément une pépinière de directeurs de théâtre.

J'ajoute qu'à ces qualités innées viennent s'en ajouter d'autres qui n'ont pas moins de prix. Antoine est un travailleur, un chercheur, un inquiet. Il a admirablement compris que

l'art du comédien, que l'art du metteur en scène, étroitement solidaires de l'art en soi, avaient le devoir de se prêter facilement à l'évolution générale. Et c'est lui qui a eu le premier le souci de l'exactitude des milieux.

— Pendant longtemps, me dit-il, on a considéré le *milieu* comme un ensemble d'accessoires sans importance. On le sacrifiait généralement à la préoccupation de ne gêner en rien le jeu classique autant que faux des comédiens. Moi, j'ai pensé qu'il valait mieux créer d'abord dans toute sa vérité le milieu, l'atmosphère où allaient se mouvoir les personnages, et qu'ensuite seulement ces personnages devaient y pénétrer — non pas pour y jouer, du reste, mais pour y vivre. Pour tant que j'aie été combattu et raillé, j'ai au moins la satisfaction de voir aujourd'hui que mon obstination a porté ses fruits et que, dans les pièces qu'on estime les plus *vraies*, on a mis en pratique à peu près tout mon système.

« Je dois dire cependant que je n'ai pas

donné *tout*, et s'il m'est un jour permis de diriger à nouveau une scène, on verra que le Théâtre-Libre n'a pas été mon dernier mot. »

Voilà pour la mise en scène. En ce qui concerne plus particulièrement l'art du comédien, M. Antoine estime — et il a parfaitement raison, ma foi — qu'il est ardu et à la fois inutile de lui assigner des règles. Le véritable artiste ne joue pas ses rôles; il les sent, il les souffre, il les vit; il ne s'inspire pas d'une suite plus ou moins logique de préceptes pour donner au spectateur une illusion; il doit abandonner son *moi*, en paraissant à la scène, et ne plus *être*, dès lors, que le personnage qu'il représente. Talma et Frédérick-Lemaître savaient rendre aussi bien les canailleries de nos rôdeurs de barrière que les imprécations solennelles des héros de tragédie. Il s'agit donc de changer d'âme en changeant de costume : tout l'art du comédien résumé en quelques mots. Cependant, pour immuable que paraisse cette for-

mule, on ne peut nier qu'elle est assez élastique et qu'elle permet certaines transformations. Je le prouve en choisissant un exemple qui m'a déjà souvent servi, et j'en reviens à *Amants*. Est-ce que, dans cette pièce, le jeu des acteurs n'est pas en rapport parfait avec l'observation badine ou profonde qui l'a inspirée? Est-ce que mademoiselle Jeanne Granier et M. Guitry, pour ne parler que de ces deux merveilleux artistes, ne jouent pas suivant une méthode encore informulée, et n'obtiennent pas des effets de naturel intense, précisément parce qu'ils rompent en visière avec tous les procédés de métier? C'est en eux, dans leur manière d'être et dans leur système d'expression que la transformation de l'art du comédien, subordonnée à celle plus grandiose de l'art, est le plus clairement sensible. Et ceci n'est nullement pour contredire M. Antoine. C'est plutôt pour abonder dans son sens, et pour dire avec lui que le métier seul peut se perfectionner par des règles et des principes,

tandis que l'art ne peut que se diminuer en abdiquant son indépendance et sa liberté.

*
* *

Je couperai un peu court, ici, le résumé de la conversation que j'ai eue avec M. Antoine, sans vouloir aborder d'autres sujets que ceux où sa compétence est consacrée par son ancienne situation de directeur. M'étant imposé pour règle très étroite dès le début de ce petit travail, de ne donner la parole qu'à des auteurs dramatiques, je ne veux faire aucune exception. J'avoue cependant que si j'en avais dû faire une, ç'eût été précisément pour Antoine.

Cet artiste n'est peut-être qu'un amateur en littérature, mais il est au moins un amateur de valeur et de goût, et s'il a mis à la scène, après toute la tribu de Médan, des auteurs comme Ibsen et Bjornson, c'est qu'il les avait lus... et qu'il les avait compris. Il a eu enfin, aux yeux de bien des gens, un mérite

autrement éclatant : il n'a point seulement fait pénétrer chez nous, en les consacrant, des gloires extérieures ; il a pressenti et préparé dans son propre pays les plus grandes gloires dramatiques de demain. C'est à ce titre surtout qu'on lui doit des éloges et que tous les jeunes, même ceux qui n'ont eu jusqu'ici que l'intention de produire, lui sont reconnaissants.

Avant de terminer, je voudrais citer le nom d'un autre audacieux qui se présente comme le successeur naturel d'Antoine. J'ai désigné M. Lugné-Poë, directeur et fondateur du *Théâtre de l'œuvre*. C'est à ce dernier que l'on doit d'avoir vu surgir de l'ombre des talents nouveaux, tout à fait *en dehors*, tel celui de M. Maurice Beaubourg. C'est à lui également que revient l'honneur de présenter au public tout ce qui est trop artistique ou trop courageux pour arriver à la scène régulière sans le laisser-passer d'un nom connu. La tâche est belle et rude vraiment, et M. Lugné-Poë mérite, pour avoir osé l'assumer, de sincères éloges.

D'autres, d'ailleurs, mènent à ses côtés le même bon combat. Le *Théâtre des Escholiers*, le *Théâtre des Lettres*, le *Théâtre-Mondain* tout nouveau-nés, sont autant de tréteaux où peut se manifester la pensée claire et féconde, qui sous aucun joug ne saurait plier.

La place est donc véritablement aux jeunes aujourd'hui, et nous entrons dans une phase sociale où le talent réel et la valeur personnelle vont peut-être balancer la nullité très recommandée des fils à papa — pour le plus prochain triomphe de l'Art et du Beau.

Nous voici enfin au terme de cette enquête, qui a pris, sans que nous nous en doutions, pour ainsi dire, beaucoup plus de développement que nous ne l'avions prévu. Nous avons vu tour à tour se formuler ici, où elles ont été accueillies avec une égale impartialité, les opinions les plus diverses, les conceptions les plus contradictoires, les doctrines les plus divergentes. Peut-être serions-nous prétentieux si nous voulions, comme nous avions avouons-le, rêvé de le faire, tirer de cet ensemble disparate et hétérogène une conclusion synthétique.

Autant il serait ridicule, en effet, d'additionner la force vitale de plusieurs êtres de natures diverses, pour exprimer ensuite du total une

moyenne incohérente, autant il serait fou d'espérer emprisonner dans une doctrine unique, dont chaque terme serait grappillé à une souche différente, la conception purement positiviste de M. Hervieu, par exemple, avec celles purement idéalistes de MM. Mæterlinck ou Rodenbach. C'est là une tâche que je laisse aux Œdipes littéraires, amateurs de paradoxales fantaisies. Je veux me borner à constater que la recherche du vrai, le dégoût des conventions, le mépris des besognes faciles et lucratives ont définitivement ruiné le théâtre de façade et de sensiblerie dont M. Scribe fut le plus fécond pourvoyeur, et préparé l'avènement d'un art dramatique fortifié et ennobli par le contact de la nature.

La conception que nous avons vu, en effet, se répéter avec le plus de fréquence, au cours de cette enquête hâtive, c'est celle d'un théâtre de *verité.* Que chacun comprenne d'une façon particulière cette vérité, c'est incontestable : M. Hervieu la voit dans les faits ; M. Becque

dans les caractères, M. Rodenbach dans le rêve; c'est dire que, partant d'un même point, tous ces auteurs vont aboutir à des régions antipodiques.

Pour les conventions dramatiques, ce n'est point la génération nouvelle qui, la première, a rêvé de la supprimer. On s'en préoccupait déjà il y a un siècle, et Diderot a écrit sur ce sujet des pages qu'aucun critique n'a encore fait oublier. Mais la tendance que l'on peut être heureux de remarquer dans les jeunes cerveaux dramatiques, c'est celle de se débarrasser au plus tôt de la convention dans la nature des personnages, et dans les faits.

C'est d'arriver à trouver dans une formule dramatique d'une simplicité presque parfaite, les éléments d'émotion et d'intérêt que les auteurs d'hier empruntaient aux complications de l'intrigue et à la fantasmagorie; c'est, en outre, de remplacer l'émotion factice provoquée au moyen de ces subterfuges par une émotion vraie.

Le rêve, à ce point de vue, ce serait évidemment de pouvoir rendre à la scène toutes les manifestations de la vie, surtout celles qui ont de la grandeur et de la majesté. Mais comment exprimer, par exemple, l'immensité de certains silences? Comment traduire ce qu'il y a de divinement doux dans la rêverie muette de deux amants, tout ce qu'il y a de profond et d'horrible dans les drames qui se déroulent entre deux volontés, sans une parole?

La seule ressource, en pareil cas, paraît être la complicité muette du décor. Quand le jeu des acteurs devient insuffisant, quand la phrase devient nuisible, quand la pensée de l'auteur devient si merveilleusement subtile que nulle langue de mots ne saurait plus, sans la trahir, tenter de la dire, il reste encore un moyen suprême de faire naître au moins une sensation dans les esprits, c'est de concrétiser en quelque sorte dans une ambiance le rêve poursuivi. Telle est, à mon sens, une des formes, et non la moins précieuse, du théâtre muet, pour lequel

M. Mæterlinck professe une si tendre prédilection. Mais c'est aussi un appel à la puissance de la mise en scène, que M. Becque condamne et ne reconnaît pas.

Ce qui est certain, c'est que la vérité du théâtre n'est pas, ne peut pas être la vérité de la vie. Tous les auteurs seront toujours obligés d'opérer, avant de les présenter à la scène, une sélection habile dans les banales réalités. Pourraient-ils autrement nous livrer, en quelques minutes de dialogue, le caractère de certains personnages complexes que des années d'observation constante dans la vie ne suffiraient peut-être pas à pénétrer ?

Oui, nous serons assujettis aux conventions tant qu'on fera du théâtre, c'est-à-dire toujours. Et il n'est pas très douloureux de le constater, puisque, malgré ces conventions, le théâtre contemporain, et je ne parle ni d'Augier ni de Dumas, a produit des chefs-d'œuvre.

L'art est la plante merveilleuse, aux floraisons multiples et variées, où chacun peut à son

choix greffer une nouvelle branche ou cultiver plus amoureusement tel rameau. Oublions donc les différences profondes qui séparent les écoles. Théâtre réaliste ou théâtre idéaliste, qu'importe! puisqu'ils vivent, puisqu'ils touchent tous deux à l'art. Et d'un autre côté n'essayons point de combiner en une monstrueuse et d'ailleurs impraticable mixture les conceptions éthérées des poètes avec les positivités brutales des philosophes ; laissons à tout cerveau sa liberté intégrale, et que chacun pense et écrive, hors de tout, selon sa seule et souveraine fantaisie. On n'a jamais demandé à Racine ni à Molière s'ils avaient des systèmes ou des théories, et le plus grand tort qu'on ait pu faire à leurs œuvres qui, fort heureusement, n'en souffrent pas, c'est précisément de les avoir érigées en modèles définitifs et d'avoir tiré d'elles les règles et les lois que l'on veut imposer aux nouveaux.

Oui, nous pèchons aujourd'hui par excès de science. Pour infuser à l'art un sang véritable-

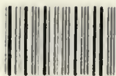
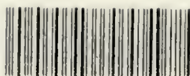
ment jeune, pour le recréer en quelque sorte dans une forme nouvelle, il faudrait l'avènement d'un Prédestiné, dont l'âme, adorablement vierge de tout, réfléchirait le génie absolu, supérieur à la nature humaine. Celui-là seul, cet éphèbe divin au cœur de qui convergeraient les rayons de tous les astres, et dont le cerveau percevrait toutes les volontés mystérieuses et tous les désirs latents qui palpitent dans l'universelle matière, celui-là seul pourrait peut-être exprimer l'art, parce qu'il porterait en lui l'Infini.

Mais pour ceux qui — si grand soit leur génie — ne sont que des hommes, ils doivent restreindre leur ambition à la gloire, déjà si pure, de pressentir la Beauté inconnue, de la conquérir parcelle à parcelle, et de l'aimer toujours immensément.

L'Art est la femme grandie et idéalisée. Impénétrable dans ses desseins, cruel parfois à force d'être sublime, tour à tour tragique ou caressant, il a la perfidie de l'onde et la clé-

mence du firmament. S'il est parfois le félin qui déchire et qui broie, il est aussi l'ami qui verse un baume souverain sur toutes les blessures... Mais profond et mouvant comme l'âme d'Ève, il est plus insaisissable qu'elle : il ne donne ni ne connaît la douceur de la faute et on l'aime toujours, à en mourir, sans le posséder jamais.





a39003 002292265b